LUKÁCS GYÖRGY
AZ ESZTETIKUM SAJÁTOSSÁGA

ELVEK ÉS UTAK

LUKÁCS GYÖRGY

AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSSÁGA

Rövidített kiadás

MAGVETŐ · BUDAPEST · 1969

Fordította

Eörsi István

A fordítást ellenőrizte

Fehér Ferenc
Heller Ágnes
Mészáros Vilma
Zoltai Dénes

A rövidített kiadást szerkesztette

Fehér Ferenc

© Lukács György, 1969
Printed in Hungary

Azokat a műveket, amelyekben fejlődesem leglényegesebb eredményeit igyekszem osszefoglalni, Etikámat és Esztétikámat, amelynek első, önálló részét most nyújtom át az olvasónak,

Lukácsné Bortstieber Gertrudnak
(meghalt 1963. aprilis 28-an)

akartam ajánlani. Szerény kíserlet lett volna ez, hogy koszonetet mondjak neki azért a tobb mint negyvenéves kozosségért, amely az életben es a gondolkodásban, a munkaban es a harcban osszefűzott bennunket. Művemet most már csak emlekének ajanlhatom.

„Nem tudják, de teszik."

Marx

NÉHÁNY SZÓ A RÖVIDÍTETT KIADÁSRÓL

Lukács György *Az esztétikum sajátossága* című nagy művének rövidített kiadásához az indíték voltaképpen kívülről, hogy magának a filozófusnak Goethétől kapott kategóriáját használjam: „társadalmi megbízatásként" származott. Közelebbről a német őskiadásnak abból a tapasztalatából, hogy ilyen óriási terjedelmű és ennek megfelelően igen költséges könyvet az olvasók széles rétegéhez – elsősorban a Lukács számára legfontosabbhoz: a haladó irányban orientálódó fiatalsághoz – eljuttatni szinte lehetetlen. Magyarországon a szocialista kultúrforradalom eredményeképpen persze lényegesen eltérő a helyzet. Hogy ez a kijelentés nem frázis, azt éppen *Az esztétikum sajátosságá*-nak körülbelül kétezres teljes kiadása bizonyította, amely viszonylag gyorsan és ma már nyomtalanul elfogyott. Azonban a példányszámot, a vásárlási lehetőséget, sőt, az olvasási kedvet illetően nálunk is fennáll – bár enyhébb formában – az előbb említett akadály. A rövidített kiadás – most már szerzőjének benső indítékaképpen – tehát arra hivatott, hogy ezt az akadályt leküzdje.

Ha valaki ebben a gesztusban a közönségigénynek tett rossz engedményt látna, úgy hadd emlékeztessünk a filozófiatörténet két közismert tényére. Mind Kant, mind Hegel – az intellektuális restséget és az üres sikert egyaránt megvető és elutasító gondolkodók – nem tartották szellemi rangjukon alulinak, hogy eszméik egy igen döntő és összefüggő részét tömör összefoglalásban maguk bocsássák olvasóik rendelkezésére: Kant a *Prolegomená*-ban, Hegel az *Enciklopédia* logikai részében. A jelenlegi vállalkozás legmélyebb céljait tekintve hasonlít a nagy példákhoz, de persze csupán hasonlít. A különbség kézenfekvő. Noha a rövidítés Lukács György személyes és igen gondos ellenőrzése alatt történt, és így a szöveg teljes mértékben autorizált, ő maga a munkát nem végezhette el (legkevésbé egy külön összefoglalás formájában) kora és korát meghazudtolóan intenzív munkássága következtében. Így ez a kényes és sok szempontból fájdalmas munka tanítványai egyikére várt.

Minden szenvelgés nélkül neveztem ezt a munkát „sok szempontból fájdalmasnak". Mint Lukács György tanítványa, abból az egyszerű premisszából indulok ki (későbbi műveinek koncentrikus körökben feltornyosuló építkezését figyelembe véve is), hogy művei nem oszlanak „fontos" és „nem fontos" gondolatokra. Az említett kompozíciós elv következtében ugyan minden ezer oldalából kihúzható lenne ötven vagy nyolcvan, ha létezne valaki, aki ezt a munkát annyi tapintattal és hozzáértéssel végzi, mint Erika Mann a *Varázshegy* kéziratán, és ha nem volna Lukács György szellemi ellenállóképessége makacsabbul áttörhetetlen, mint Erika Mann zseniális édesapjáé volt. De itt a feladat másból állott. Hogy a jelzett célt elérjük, a művet az eredetinek körülbelül negyven százalékára kellett csökkenteni, és talán ez a szám magában is meggyőzi az olvasót arról: nem alaptalanul beszéltem a „műtét" fájdalmas jellegéről.

Fő törekvésem abban állott, hogy a mimézis alapkategóriájának kibontakozását, az egész mű összetartó vázát és központi mondanivalóját minden lényeges mozzanatában megmentsem, hogy tehát a rövidített kiadás méltóképpen reprezentálhassa a művet mint a realizmus esztétikáját, és így: mint a marxizmus első nagyszabású esztétikai összefoglalását. Teljes fejezeteket csak akkor iktattam ki (Negyedik fejezet: A valóság esztétikai visszatükrözésének elvont formái. Tizenegyedik fejezet: Az i' jelzőrendszer. Tizenkettedik fejezet: A különösség kategóriája), ha azok a kérdést közvetetten bizonyítják (mint a Negyedik és a Tizenegyedik fejezet esetében), vagy akkor, ha a kérdés a szerző által külön feldolgozott formában a magyar olvasónak ma is könnyen hozzáférhető (így áll a dolog a különösség problémakörével). Ezenkívül teljes terjedelemben töröltem alfejezeteket is, amennyiben úgy éreztem, hogy azok gazdag kerülőútjukon a mimézis itt döntő országútjától némiképp messze elkanyarognak. Persze: mindig új és minden bizonnyal megszülető (vagy részben már megszületett) nagy szintézisek irányában. Ilyen alpontok: Első fejezet II.: A differenciálódás elvei és kezdetei. Hatodik fejezet III.: A műalkotások saját világának feltételei. Kilencedik fejezet III–IV.: Inherencia és szubsztancialitás, illetve: Okság, véletlen és szükségszerűség. Tizedik fejezet I. és III. pont: Az ember mint mag vagy héj, illetve: A befogadói élmény Utánja. Tizenharmadik fejezet I.: A magánvaló és a számunkravaló a tudományos visszatükrözésben. Tizennegyedik fejezet II., III., IV., V. (Az építészet, Az iparművészet, A kert, A film). A törlések egyszersmind

azt is megkövetelték, hogy a fejezetek eredeti sorszámát megváltoztassam, sőt – egyes esetekben – eredeti fejezetcímeket a megmaradó alpont címével kellett felcserélnem.

Ezenkívül erőteljes belső húzásokat hajtottam végre, mindenütt gondosan ellenőrizve, vajon az újonnan összeillesztett részek értelmesen illeszkednek-e. Hogy ez a munka – reményeim szerint – sikerült, főként Lukács kései stiláris bravúrjának köszönhető, annak, hogy ebben a hatalmas gondolatáramban az egyes bekezdések tökéletes kis esszékké vannak lekerekítve. Különös gonddal ügyeltem arra, hogy Lukács György eredeti szövegén egy mondat erejéig se változtassak (nem tesz ki egy tucatot azoknak a helyeknek a száma, amelyeknél *egyetlen szót* kellett beiktatnom az új szövegösszefüggés érdekében), s így a rövidített kiadás csonkítatlanul adja vissza megmaradt részein *Az esztétikum sajátossága* német szövegének Eörsi István által készített fordítását.

Megismétlem: bármennyire megelőzte is a sok megfontolással és habozással együtt járó munkát a szöveg korábbi, részletekbe menő ismerete, a rövidítés kétségtelenül értékektől is megrövidített bennünket (elsősorban a páratlanul gazdag bizonyító anyag tekintetében). A kárpótlás csak az lehet – és ebben bizakodik a sorok írója –, ha az így született könyv az első mondatban jelzett „társadalmi megbízatásnak" eleget fog tenni. A tudományos és irodalmár értelmiségnél szélesebb rétegekhez juttatja el tehát annak a gondolkodónak első nagy, kiérlelt szintézisét, aki annyit tett azért, hogy a marxizmus – a fejlődése számára oly kedvezőtlen periódusban is – megmaradjon felszabadító gondolatnak.

A szerkesztő

ELSŐ FEJEZET

A VISSZATÜKRÖZŐDÉS PROBLÉMÁI A MINDENNAPI ÉLETBEN:

A mindennapi gondolkodás általános jellegzetessége

Az itt következő fejtegetések egy pillanatig sem tartanak igényt arra, hogy a mindennapi gondolkodás pontos és kimerítő filozófiai – mintegy ismeretelméleti – elemzését adják, vagy hogy akár csak filozófiailag is kifejtsék annak történetét, ahogyan a művészi visszatükröződés elvált ettől a közös talajtól, amelyből a tudományos visszatükröződéshez hasonlóan kinőtt. A fő nehézség az előmunkálatok hiánya. Az ismeretelmélet mind ez ideig nagyon keveset törődött a mindennapi gondolkodással. Minden egyes polgári és főként minden idealista ismeretelmélet beállítottságának lényegéhez tartozik, hogy egyrészt a megismerés genézisének minden kérdését az antropológia stb. területére csúsztatja át, másrészt csak a tudományos megismerés legkifejlettebb, legtisztább formájának problémáit kutatja. Hosszú ideig olyannyira ez volt a helyzet, hogy még a nem természettudományos, nem „egzaktan" tudományos formákat, pl. a történelmi tudományokat is csak nagyon későn vetették alá ismeretelméleti analízisnek; ez is többnyire olyan módon történt, hogy irracionalista tendenciája következtében az elemzés inkább szétkuszálta, mint felderítette az összefüggéseket. Még az esztétikum sajátosságával foglalkozó kutatások is, amelyek a legritkább esetben tárgyalták a valóság esztétikai visszatükröződését, az esetek nagy többségében csupán annak hangsúlyozásáig jutottak el, hogy az esztétikum absztrakt értelemben más, mint az élet és a tudomány.

A megismerés metafizikus elgondolása épp az ilyen kérdéskomplexumok esetében állít áthághatatlan akadályokat az útba. „Igen"-e vagy „Nem"-e ugyanis tagadja a folyékony átmenetek megismerhetőségét, amelyekkel mi az életben és mindenekelőtt a művészet történelmi-társadalmi genézisének korszakaiban megoldandó problémákként találkozunk. Ebben a tekintetben további akadály, hogy a genézis és az érvényesség kérdéseit szintén mereven, metafizikusan állítják egymással szembe. Csak a dialektikus és történelmi materializmus lesz abban a helyzetben, hogy az ilyen

problémák felderítésére történelmi-szisztematikus módszert dolgozzon ki.

Az általános módszertani kérdésfeltevés persze ezen az alapon egészen világos. Az itt következő fejtegetések az elsők közt kísérlik meg kipuhatolni, hogy mennyi mindent lehet tisztázni vele. Most, előlegképpen, csak a legáltalánosabb szempontot emeljük ki röviden: az objektív valóság tudományos és esztétikai visszatükröződése a visszatükröződésnek a történelmi fejlődés folyamán kialakuló, egyre finomabban differenciált formája, amely mind alapját, mind végső beteljesedését magában az életben találja meg. Sajátossága épp abban az irányban fejlődik ki, amely társadalmi funkciójuk lehetőség szerint mind precízebb, tökéletesebb betöltését követeli meg. Ezért viszonylagosan későn kialakult tisztaságukban, amelyen tudományos, ill. esztétikai általánosságuk nyugszik, az objektív valóság általános visszatükrözésének két pólusát testesítik meg – e valóság gyümölcsöző középpontja pedig a mindennapi élet.

A tudományos és esztétikai visszatükröződés tisztasága egyrészt élesen elhatárolódik a mindennapi élet bonyolult keverékformáitól, másrészt ezek a határok ugyanakkor szakadatlanul elmosódnak, azáltal, hogy a visszatükröződés mindkét differenciált formáját a mindennapi élet szükségletei hívják életre, a hétköznapok problémáinak megválaszolására hivatottak, és azáltal, hogy mindkettőjük sok eredménye ismét egybevegyül a mindennapi élet megnyilvánulási formáival, ezeket átfogóbbakká, differenciáltabbakká, gazdagabbakká, mélyrehatóbbakká stb. teszi, és ily módon magát a mindennapi életet is szakadatlanul továbbfejleszti. A tudományos és esztétikai visszatükröződés valódi történelmi-szisztematikus genézise e kölcsönös vonatkozások megvilágítása nélkül egyszerűen elképzelhetetlen. Az itt fölmerülő problémák filozófiai megragadása szempontjából ezért elengedhetetlen, hogy a mindennapi gondolkodással kapcsolatos kettős kölcsönhatást, mindkét differenciált forma kialakuló specifikus sajátosságát egyaránt ne veszítsük el szem elől.

Ha most rátérünk a mindennapi gondolkodás futólagos elemzésére, akkor az előmunkálatok hiányán kívül utalnunk kell még azokra a tárgyi nehézségekre is, amelyek, legalábbis részben, bizonyára okai annak, hogy a mindennapi életet, ezt az oly fontos, az emberi élet legnagyobb részét átfogó területet filozófiailag még oly kevéssé vizsgálták meg. A fő nehézség talán abban rejlik, hogy a mindennapi élet nem ismer olyasfajta zárt objektivációkat, mint

a tudomány és a művészet. Ezzel semmiképp sem akarjuk azt mondani, hogy az objektivációk általában hiányoznak belőle. Objektiváció nélkül az ember élete, gondolkodása és érzései, gyakorlata és annak tudatosítása teljesen elképzelhetetlen. Eltekintve attól, hogy az emberek mindennapi életében minden tulajdonképpeni objektiváció fontos szerepet játszik, a sajátosan emberi életmód már említett alapformáinak, a munkának és a beszédnek is bizonyos tekintetben lényegileg objektivációs jellege van. A munka csak teleologikus tettként jöhet létre. Marx a munka sajátosan emberi jellegéről ezt mondja: „Mi a munkát olyan formájában tételezzük fel, amelyben kizárólag *az ember* sajátja. A pók a takácséihoz hasonló műveleteket végez, a méh viaszsejtjeinek felépítésével nem egy emberi építőmestert megszégyenít. De a legroszszabb építőmestert már eleve a legjobb méh fölé helyezi az, hogy a sejtet a fejében már felépítette, mielőtt viaszból megépítené. A munkafolyamat végén olyan eredmény jön létre, amely megkezdésekor a *munkás elképzelésében,* tehát *eszmeileg* már megvolt. A munkás nem csak létrehozza a természeti dolog formaváltozását, hanem egyúttal a természeti dologban *megvalósítja saját célját,* amelynek *tudatában van,* amely törvényként meghatározza cselekvésének útját, módját, s amelynek alá kell rendelnie akaratát."[1]

Vizsgáljuk meg tehát ezen az alapon a munkának azokat a mozzanatait, amelyek a munkát a mindennapi életnek, a mindennapi gondolkodásnak, az objektív valóság mindennapi életben végbemenő visszatükröződésének alapvető tényezőjeként határozzák meg. Marx mindenekelőtt arra mutat rá, hogy itt történelmi folyamatról van szó, amelyben – objektív és szubjektív – minőségi változások mennek végbe. Ezek konkrét jelentőségéről később több alkalommal is részletesen beszélni fogunk. Számunkra most csak az a tény fontos, hogy Marx rövid jelzésekben három lényeges korszakot különböztet meg. Elsőnek „a munka első állatszerűen ösztönös formái"-t jelöli meg, mint annak a szintnek az előfokát, amely ezt már az egyszerű árucsere önmagában véve fejletlen fokán túlhaladta. A munka harmadik létezésmódját, amelyet később behatóbban kell megvizsgálnunk, a kapitalizmus fejlesztette ki; itt a munkára alkalmazott tudomány behatolása döntő változásokat hív életre, a munkát elsődlegesen már nem a dolgozók saját testi és szellemi erői határozzák meg (a gépi mun-

1. Marx, *A tőke.* I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 171. l.

ka korszaka, a munkát egyre inkább a tudományok determinálják). Eközben ment végbe a munka kifejlődése egy kevésbé előrehaladott, az emberek személyes képességeivel szoros kapcsolatban álló szinten (a kézművesség korszaka, a kézművesség és a művészet közelsége), amely történelmileg megteremtette a harmadik korszak előfeltételeit.

Azonban mindhárom korszakban közös a sajátos emberi munka ismertetőjele, a teleológiai elv, amely szerint a munkafolyamat eredménye „ennek megkezdésekor a munkás elképzelésében, tehát eszmeileg már megvolt". Az ilyen cselekvésmód lehetősége feltételezi, hogy az emberi tudat elért már egy bizonyos fokot az objektív valóság helyes visszatükrözésében. Hegel szerint, aki a munkának ezt a struktúráját világosan felismerte, és akire idézett eszmefuttatása során Marx is hivatkozik, lényege abban áll, hogy „hagyja, hogy a természet önmagában csiszolódjon, nyugodtan szemléli, és könnyű fáradsággal kormányozza az egészet."[2] Nyilvánvaló, hogy a természeti folyamatok ilyen kormányzása – még a legprimitívebb fokon is – feltételezi megközelítően helyes visszatükröződésüket, még ha az ebből levont általánosító következtetések hamisak is. Pareto jól jellemezte, hogy mi az összefüggés az egyes jelenségek helytálló és az általános világkép fantazmagórikus felfogása között: „Azt mondhatnánk, hogy a valóban hatékony kombinációk, mint a tűz gyújtása kovakő segítségével, az embert arra késztetik, hogy helytelen kombinációk hatékonyságában is higgyen."[3]

Ha a valóság visszatükröződésének ilyen eredményei a mindennapi élethez és gondolkodáshoz tartoznak, akkor nyilvánvaló, hogy ebben az életszférában az objektivációk, illetve hiányos kifejlődésük kérdését csak nagyon rugalmasan, dialektikusan szabad felfogni. A munkában (akárcsak a beszédben, amely a mindennapi életnek szintén alapvető mozzanata) bizonyos fajta objektiváció kétségtelenül létrejön. Éspedig nemcsak a munka termékében, amihez vita sem fér, hanem a munkafolyamatban is. Mivel a napi tapasztalatok, a gyakorlás, a szokás stb. felhalmozódása oda vezet, hogy bizonyos mozgások, mennyiségileg és minőségileg meghatározott sorrendjük, egymásbakapcsolódásuk, egymást kiegészítő és fokozó hatásuk stb. minden munkafolyamatban megismétlődik és továbbfejlődik, e munkafolyamat az ember szá-

2. Hegel, *Jenenser Realphilosophie*. II. köt. Leipzig 1931. 198. l. és köv.
3. V. Pareto, *Allgemeine Soziologie*. Tübingen 1955. 59. l.

mára, aki végrehajtja azt, szükségszerűen bizonyos objektivációs jelleget kap. Ez azonban, ellentétben a művészet vagy a tudomány által megalkotott képződmény sokkal erősebb rögzítettségével, változékonyabb, folyékonyabb jellegű, mert bármilyen erősek is a mindennapi élet munkafolyamataiban (különösen a kezdő fokokon) a megőrző, a stabilizáló elvek – gondoljunk csak a hagyomány hatalmára a paraszti mezőgazdaságban vagy a kapitalizmus előtti kézművességben –, minden egyedi munkafolyamatnak megvan az a legalábbis elvont lehetősége, hogy a fennálló tradícióktól eltérjen, valami újat kíséreljen meg, vagy bizonyos körülmények között valami még régibbhez nyúljon vissza, átalakítva azt.

Egészen általánosan tekintve ezzel még semmilyen lényeges különbséget nem tettünk a munkafolyamat és a tudósok gyakorlata között. Mindenekelőtt ők is az emberek mindennapi életén belül a saját mindennapi életüket élik. Tevékenységük objektivációjához fűződő egyéni magatartásukat tehát nem kell egyéb tevékenységeiktől elvileg vagy minőségileg megkülönböztetni, különösen ha a társadalmi munkamegosztás még fejletlen. Ha azonban az itt kialakult tényállást nem pusztán a cselekvő szubjektum, hanem az objektum álláspontjáról is megvizsgáljuk, máris fontos minőségi különbségek adódnak. Ezek nem csupán az eredmények megváltoztathatóságában rejlenek, hiszen a valóság visszatükrözésének folyamatában megnyilvánuló gazdagodással és elmélyüléssel karöltve a tudomány eredményei éppúgy változnak, mint a munkáéi. Ezzel szemben döntő az elvontság foka, a mindennapi élet közvetlen gyakorlatától való távolság – miközben persze a mindennapi élettel – mind előfeltételeivel, mind következményeivel – mindketten kapcsolatban maradnak. Az összefüggés azonban a tudomány számára többé-kevésbé távoli és bonyolultan közvetett, ellenben a munka számára, még ha rendkívül bonyolult tudományos ismeretek alkalmazásából áll is, túlnyomóan közvetlen jellegű. Mármost minél közvetlenebbek ezek a vonatkozások, ami egyszersmind annyit is jelent, hogy a cselekvés szándéka az élet valamelyik egyedi esetére irányul – és a munkánál természetszerűleg mindig ez a helyzet –, annál gyöngébb, változékonyabb, kevésbé rögzített az objektiváció. Pontosabban: annál nagyobb a lehetőség arra, hogy – esetleg éppenséggel rendkívül merev – rögzítettségük nem az objektív tárgyiasság lényegéből ered, hanem szubjektív, természetesen gyakran társadalmi-lélektani alapra (hagyomány, megszokás stb.) épül fel. Ez azt jelenti, hogy a tudo-

mány eredményei szerkezetileg sokkal szilárdabban rögződnek emberektől független képződményként, mint magának a munkának az eredményei. Ez a fejlődés abban nyilvánul meg, hogy az egyik képződményt – anélkül, hogy meghatározott objektivitását elveszítené – egy másik, helyesbített képződmény váltja fel. Ráadásul ezt még a tudományok gyakorlatában a bekövetkezett módosítások nyomatékos kiemelésével rendszerint alá is húzzák. Ezzel szemben a munkafolyamatokban az ilyen módosítások egyéni változatokként jelentkezhetnek; ha – mint a kapitalizmusban – gyakran kifejezetten közhírré teszik őket, ennek többnyire piaci okai vannak. A kapitalizmus általában közelebb hozza a munkát és a munka eredményeit a tudomány struktúrájához.

Természetesen itt csak a két pólust elemezzük és nem vesszük tekintetbe a már jelzett és később részletesen tárgyalandó kölcsönhatások következtében kialakult átmeneti formák sokaságát. Ha szemügyre vesszük az emberi tevékenységek totalitását – minden objektivációt, tehát nemcsak a tudományt és a művészetet, hanem a társadalmi intézményeket is – mint lecsapódásait –, akkor ezek az átmenetek természetszerűleg erőteljesen előtérbe lépnek. Mivel azonban jelenlegi feladatunk nem tűz maga elé ilyen messzire nyúló célokat, hanem csak a mindennapi élet néhány fontos ismertetőjelét akarja – a tudománnyal és művészettel való ellentétében – kidolgozni, meg kell és meg szabad elégednünk ilyen kontrasztok puszta megállapításával. Annál is inkább, mivel a munka, a tudomány fejlődésének állandó forrása, az a terület, amelyet a tudomány szakadatlanul gazdagít, a mindennapi életben valószínűleg eléri az objektiváció ott lehetséges legmagasabb fokát. Itt utalnunk kell magának a munkának fejtegetéseink elején már jelzett történelmi fejlődésére. Mivel kölcsönhatása a tudománnyal állandó, s extenzíven és intenzíven egyre hatékonyabb szerepet játszik, nyilvánvaló, hogy a tudományos kategóriáknak a munkában ma sokkal nagyobb a jelentősége, mint hajdan. Ez nem szünteti meg a mindennapi gondolkodás alapvető sajátosságát, amelyre mindjárt rátérünk; e gondolkodás egyre több tudományos elemet vesz fel magába, de ez sohasem változtatja át valóban tudományossá.

Ezt a legvilágosabban a tudomány és a modern ipar közti kölcsönös vonatkozásban figyelhetjük meg. Történelmi mértékkel mérve biztosan igaz, hogy a fejlődés fővonala az ipar, azaz a munkafolyamat tudományos áthatására irányul. Emellett objektív történelmiséggel meg kell állapítanunk, hogy – mint Bernal

részletesen kimutatta – egyrészt bizonyos kutatásmódok élettől való elválasztottsága, másrészt a gyárosok korlátoltsága, konzervativizmusa stb. sok esetben a már elért tudományos eredmények alkalmazását hosszabb időre lehetetlenné tette. Minket ez a jelenség most nem az ipar, a technika vagy a tudomány története szempontjából érdekel, ahol kétségtelen, „hogy a történelmileg cselekvő embereknek sem a szembetűnő, sem a valóban is hatékony indítóokai korántsem a végső okai a történelmi eseményeknek",[4] hanem a mindennapi élet szempontjából, ahol épp a „szembeszökő" indítékok állnak az előtérben; és ezek megmutatják az objektiváció – viszonylag – alacsony fokát az emberek cselekvéshez vezető elhatározásaiban, abban az elmosódó jellegben, amelyet sok önmagában véve erősen objektivált képződmény itt felvesz, és végül abban, hogy a szokás, a hagyomány stb. ezekben az elhatározásokban gyakran döntő szerephez jut. Jellemző, hogy a mindennapok szubjektív életében a pillanatnyi és elmosódó jellegű indítékokon alapuló döntések állandóan olyan elhatározásokkal váltakoznak, amelyek merev, noha gondolatilag ritkán rögzített alapokon (hagyomány, megszokás) nyugszanak.

Mégis a munka a mindennapi valóságnak az a része, amely a tudományos objektivációhoz a legközelebb esik. Az egyes emberek közt fennálló végtelenül sokféle kapcsolat (házasság, szerelem, család, barátság stb.), hogy a számtalan futólagos kapcsolatról ne is beszéljünk, az egyes embert az állami és társadalmi intézményekhez fűző kapcsolatok, a mellékfoglalkozások, szórakozások stb. (pl. sport) különböző formái, a mindennapok olyan jelenségei, mint a divat igazolják egy ilyen elemzés helyességét. Mindenütt gyors, gyakran váratlan váltakozások következnek be a rutinban vagy a konvencióban való konzervatív megmerevedés és olyan cselekvések, elhatározások stb. között, amelyek indítékai – legalábbis szubjektívan, ami épp e kutatások szempontjából nagyon fontos – túlnyomóan személyes jellegűek. Ezt a megállapítást csak igazolja, hogy kiváltképp a kapitalista társadalom hétköznapjaiban, amelyekben a mozgás egyéni felületen végbemenő indítékai az uralkodók, objektíven, statisztikailag nagy egyformaság mutatkozik. Ez a polarizáció a hagyományhoz kötöttebb, kapitalizmus előtti társadalmakban minőségileg másképp jelenik

4. Engels, *Ludwig Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása.* Marx–Engels, *Válogatott művek.* II. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 355. l.

meg, anélkül azonban, hogy ezt a lényeges szerkezeti hasonlóságot megszüntetné.

Az eddig kifejtettek mögött a mindennapi lét és gondolkodás második lényeges ismertetőjele, az elmélet és a gyakorlat közti közvetlen összefüggés rejlik. Ez a megállapítás, hogy az olvasó helyesen értelmezze, bizonyos magyarázatra szorul. Tökéletesen helytelen volna ugyanis feltételezni, hogy a mindennapi tevékenység tárgyai objektív, önmagukban véve közvetlen jelleggel rendelkeznének. Ellenkezőleg. Csak nagyon szerteágazó, sokrétű, bonyolult és a társadalmi fejlődés során mindig bonyolultabbá és szerteágazóbbá váló közvetítőrendszer következtében léteznek. Amennyiben azonban a mindennapi élet tárgyairól van szó, ezek készen állnak előttünk, és az őket létrehozó közvetítőrendszer a maga közvetlen, puszta létezésében és konkrét valóságában maradéktalanul eltűnik. Ne csak technikai-tudományos eredményekre, hanem olyan gazdaságilag nagyon bonyolult jelenségekre is gondoljunk itt, amilyen a taxi, az autóbusz, a villamos stb., gondoljunk arra, hogy miként használják őket a mindennapi életben, milyen módon szerepelnek a mindennapi gondolkodásban, és máris világosan előttünk áll ez a közvetlenség. A mindennapi élet szükségszerű gazdaságosságához tartozik, hogy az ember többnyire egész környezetét – amíg működik – csak gyakorlati működések (és nem objektív lényegének) alapján fogja fel és ítéli meg. Sőt nagyon sok esetben még a nem működő környezet is csupán hasonló reakciókat vált ki. Ez természetesen – színtiszta formájában – a kapitalista munkamegosztás terméke. Kezdetlegesebb fejlődési fokokon, ahol a mindennapi élet szerszámainak stb. többségét maguk a cselekvést végzők állították elő, vagy ahol ezek előállítási módja általánosan ismert volt, a közvetlenségnek épp ez a módja sokkal kevésbé bontakozott ki és tűnt fel. Csak a nagyon fejlett társadalmi munkamegosztás, amely a termelés minden ágát és ennek részmozzanatait élesen körülhatárolt szakterületekké teszi, erőszakolja rá ezt a közvetlenséget a mindennapi életben átlagosan cselekvő egyénekre.

E magatartási mód általánosabb, de persze sokkal kevésbé fejlett szerkezete az őskorra nyúlik vissza. Ugyanis legrégibb formája minden bizonnyal az elmélet (vagyis a tárgy végiggondolása, visszatükröződési módja) és a gyakorlat közti közvetlen kapcsolat: a körülmények az embereket igen gyakran, sőt az esetek többségében azonnali cselekvésre kényszerítik. A kultúra (és mindenekelőtt a tudomány) társadalmi szerepe abban áll, hogy egy

– előrelátható – helyzet és a cselekvés lehető legjobb formája között közvetítéseket tár fel, és ezeket azután közéjük csúsztatja. De ha e közvetítések már létrejöttek és általános gyakorlattá váltak, a mindennapos életben cselekvő ember számára elveszítik közvetítő jellegüket, és a már jellemzett közvetlenség ismét életbe lép. Itt világosan láthatjuk – és erről később részletesen fogunk beszélni –, hogy milyen bensőséges a tudomány és mindennapi élet közti kölcsönhatás: a tudomány megoldandó problémái közvetlenül vagy közvetve a mindennapi életből emelkednek ki, és ez azoktól a benne értékesülő eredményektől és módszerektől gazdagodik szakadatlanul, amelyeket a tudomány dolgozott ki. Ezt az összefüggést azonban önmagukban nem magyarázzák meg az ilyen szakadatlan kölcsönhatások. Már most utalnunk kell arra – és a mindennapi gondolkodást éppen ezért elemezzük –, hogy a valóság visszatükröződése, tudományban történő gondolati feldolgozása, valamint ennek a mindennapi életben lezajló folyamata között minőségi különbségek is vannak. Ezek azonban nem teremtenek éles, megszüntethetetlen dualitást, ahogy a polgári ismeretelmélet az ilyen kérdéseket kezelni szokta, ellenkezőleg, a minőségi különbségig elmenő differenciálódás az emberiség társadalmi fejlődésének terméke. A differenciálódás és ezzel a tudományos módszernek a hétköznapok közvetlen követelményeitől való – viszonylagos – függetlensége, gondolati sablonjaival való szakítása épp azért következik be, hogy e követelményeket jobban kiszolgálja, mint ahogy ez a módszerek közvetlen egységével lehetséges lenne. A művészet és a hétköznapi élet különbsége és a köztük fennálló, legáltalánosabb szerkezetet tekintve hasonló kölcsönhatás szintén ilyen társadalmi szükségletek szolgálatában áll. Ennek konkrét tárgyalásához azonban most még túl sokat kellene előrebocsátani, túl sok elméleti elkalandozásra lenne szükség. E kérdéseket csak később tárgyalhatjuk, de ez nem jelenti azt, hogy történelmileg is csak később merülnek fel. A mindennapi élet, a mindennapi gondolkodás polarizációja a művészetben és a tudományban, e két erősebben objektiváló, objektíve kevésbé közvetlen szférában éppúgy egyidejű folyamat, mint az eddig vázolt kölcsönhatások.

A mindennapi élet és gondolkodás itt kifejtett közvetlenségének sajátos jellege pregnánsan kifejeződik e szféra spontán materializmusában. Minden valamennyire is elfogulatlan és alapos elemzésnek ki kell mutatnia, hogy a mindennapi élet embere állandóan spontánul materialista módon reagál környezete tárgyaira, és egyre megy, hogy e visszahatásait a cselekvő egyén utólag hogyan ér-

telmezi. Ez már a munka lényegéből is következik. Minden munka a tárgyak és törvények egy komplexumát tételezi fel, amely jellegét, szükségszerű mozgásait, tennivalóit stb. meghatározza, és ezeket spontánul, az emberi tudattól függetlenül létező és működő valóságként kezeli. A munka lényege éppen abban áll, hogy ezt a – tudattól független – létet és levést megfigyelje, a mélyére hatoljon és kihasználja. Már azon a fokon is, amelyen az ősember még nem állít elő szerszámokat, hanem csak bizonyos formájú köveket vesz fel a földről és használat után eldobja őket, meghatározott megfigyeléseket kellett előzőleg tennie arról, hogy milyen keménységű, formájú stb. kövek alkalmasak bizonyos tennivalók elvégzésére. Már az a tény, hogy a sok kő közül egy alkalmasnak látszót választ ki, már a kiválasztás módja is bizonyítja: az ember többé-kevésbé tudatában van annak, hogy egy tőle függetlenül létező külvilágban kell cselekednie, és hogy ezért ezt a tőle függetlenül létező környezetet lehetőleg ki kell puhatolnia, a megfigyelés révén gondolatilag le kell igáznia, hogy élhessen, hogy az őt fenyegető veszélyeket elkerülhesse. A veszély is mint az ember benső életének kategóriája azt mutatja, hogy a szubjektum többékevésbé fölismerte: egy tudatától független külvilággal áll szemben.

E materializmusnak azonban merőben spontán, a gyakorlat közvetlen tárgyaira irányuló és rájuk korlátozódó jellege van. A szubjektív idealizmus ezért fordult el imperialista virágkorában gőgösen tőle, és ezért hagyta filozófiailag teljesen figyelmen kívül. Így Rickert azt mondja, hogy a „naiv" realizmussal szemben semmilyen ellenvetése nincs: „Sem egy transzcendensen valóságost, sem az ismeretelméleti szubjektumot vagy az egyénfölötti tudatot nem ismeri. Egyáltalán nem tudományos *elmélet*, amellyel tudományosan meg kellene küzdeni, hanem csak olyan átgondolatlan és határozatlan vélemények komplexuma, amelyek elegendőek az élethez, és amelyeket nyugodtan átengedhetünk azoknak, akik csak élni akarnak."[5] Az első világháborút követő válság idején, amikor a szubjektív idealizmus egyre inkább kényszerítve érzi magát arra, hogy pozícióit antropológiai érvekkel erősítse meg, a mindennapi élet problémái, köztük a „naiv realizmusái" is (amin a polgári idealisták többnyire a spontán materializmust értik) egyre nagyobb jelentőséget kapnak. Rothacker már ezt fejtegeti: „Azonban az egész világ, amelyben élünk és működünk, be-

5. H. Rickert, *Der Gegenstand der Erkenntnis*. Tübingen 1928. 116. l.

leértve természetesen a politikai, gazdasági, vallási és művészi élettevékenységeket is, ‚életkategóriákban' mozog, amelyek összessége *‚tudományelőtti világkép'*-ként sürgősen behatóbb feldolgozást igényel, és egyike a ‚filozófiai antropológia' számos, alig érintett témáinak. Hic Rhodus, hic salta! Nem lehet eléggé hangsúlyozni: az a tény, hogy életünk összes nagy döntései egy *‚naiv-realisztikus világban'* történnek meg, hogy az *egész világtörténelem* és ezzel minden történeti tudomány és filológia témája is ebben a naiv-realisztikus világban játszódik le, az ismeretelméleti kérdések feldolgozása számára is egy rendkívül nagyfontosságú érvet szolgáltat.'[6] A problémának ez a felismerése Rothackernél természetesen csak arra szolgál, hogy a szubjektív idealizmust az eddigieknél még következetesebb szolipszizmussal fejlessze tovább, miközben szubjektivista ismeretelmélete számára Uexküllnak a környezetről szóló elméletében biológiai támaszt vél felfedezni. A mindennapi élet spontán materializmusa ebben az összefüggésben az emberi szervek által meghatározott környezet – persze bonyolult – megjelenési módja.

E spontaneitás erős és gyenge oldala más szemszögből világosan feltárja a mindennapi gondolkodás sajátosságát. Erőssége abban nyilvánul meg, hogy mégoly idealista, sőt szolipszista világnézetek sem tudják a mindennapi életben és gondolkodásban végbemenő spontán működését megakadályozni. Még a legfanatikusabb Berkeley-követőnek sincs az az érzése, amikor az útkereszteződésnél egy autót kikerül vagy kivár, hogy csupán saját képzetével és nem egy tudatától független realitással van dolga. Az esse est percipi nyomtalanul eltűnik a közvetlenül cselekvő ember mindennapi életében. E spontán materializmus gyöngéje abban nyilvánul meg, hogy nagyon csekély, sőt mondhatnánk semmilyen világnézeti következménnyel nem jár. Még idealista, vallásos, babonás stb. képzetekkel is kényelmesen együtt létezhet az emberek tudatában, anélkül, hogy az ellentmondás akárcsak szubjektíve földerengene bennük. Példáért nem kell az emberiség őskorára visszanyúlnunk, amelyben az első munkatapasztalatok és a belőlük létrejövő nagy találmányok elválaszthatatlanul mágikus képzetekhez fűződtek. A mai ember is tömegesen kapcsolja össze az élet egészen reális – és ennek megfelelően spontán materializmussal felfogott – tényeit babonás képzetekkel, miközben gyakran még a legcsekélyebb mértékben sincs tudatában annak, hogy milyen gro-

6. E. Rothacker, *Probleme der Kulturanthropologie*. Bonn 1948. 166. l.

teszk ez a kapcsolat. Természetesen itt a hasonlóság mellett a különbözőséget sem szabad figyelmen kívül hagyni. A primitív emberek spontán materializmusa olyan jelenségekre is kiterjed, amelyek lényegüket tekintve tudati jellegűek. Elég, ha az álmok értékelésére utalunk. De ha az anyagi jelenségek megfigyeléséhez „szellemi" magyarázatok járulnak, a primitív fokon ezeket is éppoly spontánul materialista módon élik át, mint magát az objektív valóságot. Cassirer joggal mutat rá arra, hogy a primitív gondolkodás éppúgy nem húz határvonalat a valóság és a látszat között, mint „a pusztán ‚elképzelt' és a ‚valódi' észlelés, a vágy és a beteljesülés, a kép és a dolog"[7] között. (Napjaink filozófiai reakciója – pl. Klages – a kép és a dolog primitív viszonyában egy újfajta világfelfogás alapját akarja felfedezni.) És mint mi az imént, Cassirer is utal arra, hogy az álmokat a primitív emberek objektívnek vették. Hogy milyen mélyen gyökeredzik az emberek mindennapi életében ez a – megtévesztő – álom-„objektivitás", azt abból láthatjuk, hogy ez a különbségtétel még Descartes ismeretelméleti megfontolásaiban is bizonyos szerepet játszik.[8] Ez a homogenitás, ez a hamis egységesítés a fejlettebb stádiumokban fokozatosan alábbhagy. Például a modern emberek babonáihoz, amelyek olykor szubjektíve mélyen gyökeredzhetnek, nagyon gyakran rossz intellektuális lelkiismeret társul, azaz annak a belátása, hogy csupán a szubjektív tudat egyik termékével van dolguk és nem a tőle függetlenül létező objektív valósággal, a mindennapok spontán materializmusának értelmében. A sok átmenetet itt sem részletezhetjük. Ez a helyzet magában a tudományban is előfordul. Az ismeretelmélet idealista hívei gyakran beszélnek ironikus sajnálkozással kiemelkedő természettudósok „naiv realizmusáról" (azaz materializmusáról), és a másik oldalon Lenin[9] ismételten megállapítja, hogy még azok a tudósok is, akik ismeretelméletileg a szubjektív idealizmusnak hódolnak, tudományos gyakorlatukban spontán materialisták.

Itt még csak egyetlenegy szempontra kell utalnunk, nevezetesen arra az összefüggésre, amely az idealista (vallásos) képzetek és a

7. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. II. köt. Darmstadt 1953. 48. l.

8. R. Descartes, *Les principes de la philosophie*. Bibliothèque de la Pleiade, 343. l.

9. Lenin, *Materializmus és empiriokriticizmus*. V. I. Lenin *Összes Művei*. 18. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1964. 258. l.

mindennapok gondolkodásmódja között fennáll. Minden egyes új lépés, amelyet a materializmus mint világnézet megtesz, a közvetlen hétköznapok szemléletmódjától való eltávolodással jár, azzal, hogy az ember kezd a jelenségek és mozgásuk „nem szembeszökő" okaiba tudományos betekintést nyerni. A valóság e tudományos visszatükröződésének porondján, amely, mint látni fogjuk, azt is jelenti, hogy a mindennapok gondolkodásformáitól eltávolodtunk és föléjük emelkedtünk, szükségszerűen végbemegy a mindennapokhoz való visszatérés is. Az ilyen gondolkodás formálisan nagyon fejlett lehet, felhasználhatja a valóság tudományos visszatükröződésének minden formáját és tartalmát, alapszerkezete mégis mindig nagyon közel fog állni a mindennapi életéhez. Ha például Engels a mechanikus materializmus történelemfelfogását bírálja, és megállapítja róla, hogy visszaesett az idealizmusba, akkor érvelése az általunk megadott irányban mozog. Szemére veti ennek a materializmusnak, hogy a történelemben „működő eszmei hajtóerőket végső okokként fogadja el, ahelyett, hogy megvizsgálná, mi van mögöttük, mik e hajtóerők hajtóerői. Nem abban rejlik a következetlenség, hogy *eszmei* hajtóerőket ismer el, hanem abban, hogy nem megy tovább vissza az ezeket mozgató okokig."[10] Világos, hogy még itt is, ahol egy más területeken nagyon fejlett filozófiai irányról van szó, a módszertani hiányosság lényege abban áll, hogy nem elég radikálisan szakítottak a közvetlen mindennapi gondolkodás álláspontjával, és az alapjául szolgáló visszatükröződést nem eléggé változtatták át tudományossá. Ilyen példák a két szféra szakadatlan kölcsönhatását is bizonyítják, itt azt, hogy miként játszik bele a mindennapi gondolkodás a tudományosba, míg más esetekben a fordított befolyásolás igazolható. Az ilyen példák helyes elemzése azonban azt is megmutatná, hogy egyrészt a tudományos visszatükröződés tiszta kialakítása elengedhetetlen a mindennapi élet kultúrájának magasabb fejlődése számára, másrészt pedig a hétköznapok gyakorlatában a tudományos eredmények ismét a mindennapi gondolkodás szerkezetébe illeszkednek be.

Már utaltunk arra, hogy mind a kezdeti, mind az eredeti mindennapi gondolkodás eredendő és uralkodó formái között egyike a legfontosabbaknak az analógia – túlnyomórészt ennek a segít-

10. Engels, *Ludwig Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása.* Marx–Engels, *Válogatott művek.* II. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 355. l.

ségével történik az objektív valóság közvetlen visszatükröződésének összekapcsolása és átalakítása. Itt nem az analógia és az analógiás következtetés logikai kérdésével van dolgunk; mégis, hogy problémánkat jobban megvilágíthassuk, hadd idézzük Hegel néhány megjegyzését. Noha Hegel ezt a kérdést nem genetikusan szemléli, mindazonáltal elejt néhány célzást, amely elárulja, hogy az analógiában és az analógiás következtetésben valami olyasmit lát, ami a gondolkodás kezdeteihez kapcsolódik. Így a *Fenomenológia* fejtegetéseit az *Enciklopédiá*ba bedolgozva az „ész ösztöné"-ről beszél (tehát nem a kifejlett észről a maga tiszta alakjában), „amely sejteti, hogy ez vagy az az empirikusan talált meghatározás belső természetét tekintve egy tárgy nemében gyökeredzik, és hogy e tárgy továbbra is ezen nyugszik".[11] A „sejtetés" kifejezés is az analógiának ezt a kezdeti jellegét húzza alá. Persze Hegel ugyanitt megjegyzi, hogy az analógiás eljárás alkalmazása az empirikus tudományokban fontos eredményekre vezetett, másrészt a fejlett tudományok álláspontjáról világosan rámutat arra, hogy az analógia az indukció hiányosságából keletkezett, hogy azért alkalmazzák, mert lehetetlen minden egyedi esetet kimeríteni. Hogy a tudományosságot e veszélyektől megóvja, Hegel rámutat arra, hogy a „felületes és az alapos" analógiát pontosan meg kell különböztetni egymástól. A gyakorlat számára az analógia csak akkor lehet gyümölcsöző, ha meghatározásait a tudomány nagyon pontosan körülhatárolja és kiválogatja. A Schelling-iskola természetfilozófiája Hegel szemében az „üres, külsődleges analógiákkal való hiú játék" iskolapéldája.

Mindebből világosan látható az analógia tősgyökeres sajátossága, az, hogy nehezen választható szét a mindennapi gondolkodástól. Hegel nemcsak valami általánosságra utal, amikor felszínes használatára céloz – mert minden következtetési formát lehet felszínesen vagy alaposan, formális-szofisztikus módon vagy tárgyszerűen kezelni –, hanem arra is, hogy ilyen irányú használatára mélyen begyökeredzett spontán lehetőség nyílik. Anélkül, hogy az analógiás gondolkodás történelmi problémáit közelebbről megvizsgálhatnánk, hadd állapítsuk még meg, hogy a fogalmak pusztán verbális alkalmazása épp itt nagyon kézenfekvő. Prantl, Platón *Euthydémos*-ának leírásaira hivatkozva, utal arra a szofista „alapigazságra", „hogy a nyelvi kifejezést mindenütt, minden vi-

11. Hegel, *Enciklopédia*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1950. 190. §. Függelék. 239. l. alapján.

szonylatra egyformán alkalmazni kellene", és ebben joggal „minden csak nyelvi kifejezésen alapuló analógiás következtetés indítékát" fedezi fel.[12] Ami azonban itt szónokias vagy szofista elfajulásként jelenik meg, az a mindennapi gondolkodásban – nagyon gyakran anélkül, hogy ilyen tendenciáknak nyoma lenne – bizonyára fontos szerepet játszik, éspedig minél kevésbé fejlettek a tudományok és velük a szavak jelentésének kritikus kezelése, annál nagyobb ez a szerep. Ez természetesen döntő a primitív időkben – mindenekelőtt a mágikus korszakban – ahol az analógia minden életmegnyilvánulásban, közlési formában stb. egyenesen mérvadó jelentőségre jut; világos, hogy pl. a nevek misztifikált fontossága, ami a primitív gondolkodás jellemzője, erőteljesen alátámasztja ezt a tendenciát. Mindez azonban, noha csökkent mértékben, kihat a fejlettebb kultúrák mindennapi gondolkodására is; az analogizálás itt is eleven tényező marad az emberek mindennapi életében. Éspedig annál inkább, minél erősebben hat az elmélet és a gyakorlat általunk kiemelt közvetlen kapcsolata, minél közelebb nyomulnak egymáshoz az emberek tudatában. Ugyanis ilyen esetekben a valóság közvetlen visszatükröződése egy sereg olyan vonást, ismertetőjelet stb. mutat fel a tárgyakban, amelyek pontos elemzés hiányában bizonyos hasonlóságokat árulnak el. Mi sem kézenfekvőbb, minthogy ezeket gondolatilag is szorosabban összekapcsolják egymással – a verbális általánosítás alapján pedig még szorosabban –, és azután közvetlen következtetéseket vonjanak le belőlük. Goethe, aki – mint látni fogjuk – az analogizáló gondolkodást nagyon kritikusan szemlélte, noha azt is több ízben hangsúlyozta, hogy a mindennapi gondolkodás nem lehet meg nélküle, a „közelség" épp most jellemzett veszélyét a mindennapi gyakorlatban ott is észrevette, ahol az emberek a puszta analogizálást túlhaladják és kauzálisan kezdenek gondolkodni: „Nagy hibát követünk el, amikor azt gondoljuk, hogy az ok mindig olyan közel van az okozathoz, mint a húr a nyílhoz, amelyet kilő; és mégsem tudjuk ezt elkerülni, mert az okot és az okozatot gondolatilag mindig összekapcsoljuk, és így tudatunkban közelebb hozzuk egymáshoz."[13]

12. K. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande.* I. köt. Berlin 1955. 23. l.

13. Goethe, *Maximen und Reflexionen. Jubiläumsausgabe,* XXXIX. köt. 86. l.

Ez éppen a mindennapok emberének tipikus magatartása. Imént jellemzett alapvető jellegén nem változtat, hogy a tudomány, a mindennapi életbe behatolva, ilyen „rövidzárlatok" hosszú és egyre hosszabbá váló sorát távolítja el konkrétan belőle, hogy egyre több nagy fontosságú tudományosan helyes tétel alapozza meg a mindennapok gyakorlatát és válik benne szokássá. Az ilyen tudományból merített megszokások peremén a szubjektíve elintézetlen jelenségek számára tovább tenyészik az analógia és analógiás következtetés, és meghatározza a mindennapok magatartását és gondolkodását. Ha a valósággal csakugyan ilyen mindennapos gondolati és gyakorlati kapcsolatot tartunk fent, az emberek egymás közti érintkezésében még inkább ez a helyzet. Amit a gyakorlati életben emberismeretnek nevezünk, és ami minden együttműködés nélkülözhetetlen mozzanata, az az esetek többségében – különösképpen ha tudatossá válik – az analógiák ilyen spontán alkalmazásán alapul. Goethe, azon kevés gondolkodók egyike, aki az ilyen életmegnyilvánulásokat is kategóriáikkal összefüggésben vizsgálta meg, többek között ezt mondja az analógia szerepéről: „Az analógiák segítségével történő közlést hasznosnak is, kényelmesnek is tartom: az analóg eset nem akar tolakodni, nem akar semmit sem bizonyítani; szembehelyezkedik valamivel, anélkül, hogy összekapcsolódna vele. Több analóg eset nem egyesül zárt sorba, olyanok, mint a jó társaság, amely mindig többre ösztönöz, mint amit ad."[14] Vagy másutt: „Nem kell szidni azt, aki analógiákban gondolkodik: az analógiának az az előnye, hogy nem zár le semmit, és tulajdonképpen sosem a végsőre tör."[15]

Mindez természetesen csak azt határozza meg, hogy mik az analógia hatékonyságának végletes pólusai a mindennapi gondolkodásban. A tágas és változatos térköz kitöltését itt nem tekintjük feladatunknak. Annyi azonban e jelzésekből is látható, hogy az analógia és a belőle létrejövő analógiás következtetés azok közé a kategóriák közé tartozik, amelyek a mindennapi életben keletkeznek, mélyen benne gyökeredznek, kapcsolatukat a valósághoz, a visszatükrözés módját és a gyakorlatba való közvetlen átváltását spontánul és gyakran e szükségleteket túlhaladóan

14. I. m. XXXIX. köt. 87. l.
15. I. m. IV. köt. 231. l.

adekvát módon fejezik ki, és amelyek ezért – ahogyan önmagukban léteznek, ahogyan e talajból kinőnek – szükségszerűen – csillámlóak és kétértelműek: egyrészt rugalmasság van bennük, a feltétlen bizonyosság hiánya – már Goethe szerint is ez a pozitív jelentőségük a mindennapi életben –, másrészt és ugyanakkor bizonyos elmosódottság is jellemző rájuk, amely fogalmilag, kísérletileg stb. egyaránt megtisztítható, és ekkor a tudományos gondolkodás irányába vezet, de meg is állhat, sőt önkényesen rögződhet, és ilyenkor a szofizmusba vagy az üres fantasztikumba szokott torkollni.

Goethe az analógiának a valóság visszatükröződésében elfoglalt helyét más oldalról világítja meg, amikor ezt mondja: „Minden létező az összes létező analogonja; ezért látjuk a létezést egyidejűleg elkülönültnek és összekapcsoltnak. Ha túlságosan követjük az analógiát, akkor minden azonosan egybeesik; ha kerüljük, akkor minden szétszóródik a végtelenbe. Mindkét esetben kátyúba jut a gondolkodás, egyszer mert túl eleven volt, másszor mert megölték."[16] A tévedésekhez legkönnyebben közvetlenül az analógia könnyelmű túlfeszítése vezet; azt is látjuk itt, hogy ellentéte, minden még nem megalapozott hasonlóság pedáns tagadása szintén torzításokhoz vezethet. Ez az analógiáknak a mindennapi életben megmutatkozó kedvező hatékonysága és a tudományos gondolkodás kifejlődése szempontjából egyaránt fontos. Azonban Goethének ezek a fejtegetései, akárcsak a korábbiak, arra is rámutatnak, hogy miként vezethet a világ analógiák formájában történő megragadása az esztétikai visszatükröződés irányába. A tulajdonképpeni problémáról tárgyunk megközelítésének jelenlegi szakaszán még korai volna beszélni. Most csak arra utalhatunk, hogy az analógia hanyagsága és rugalmassága, amit Goethe kiemelt, épp a művészi hasonlat számára kedvező talaj. Mivel itt a hasonlóság sohasem veszti el kapcsolatát a szubjektummal, és mivel az analógiá egyáltalán nem lép fel azzal az igénnyel, hogy segítségével két tárgyat vagy a tárgyak két csoportját akárcsak megközelítő teljességgel meg lehessen határozni, egy s más, ami tudományosan elvetendő lenne, itt egyenesen a javára válhat. Noha természetesen itt is a valóság helyes visszatükröződése az előfeltétel, csakhogy ez minőségileg másképp nem megy végbe.

Általánosságban már beszéltünk arról, hogy a mindennapi gon-

16. I. m. XXXIX. köt. 68. l.

dolkodás, a tudomány és a művészet egyrészt ugyanazt az objektív valóságot tükrözi vissza, másrészt hogy – az emberek társadalmi életéből létrejövő célkitűzések konkrét típusainak megfelelően – a képmás tartalmának és formájának különbözőképp lehet és kell sikerülnie. Ezt a megállapítást most valamivel tovább konkretizáljuk: ugyanannak a valóságnak a visszatükröződése szükségszerűen azzal jár, hogy mindenütt ugyanazokkal a kategóriákkal dolgozunk. Mert – a szubjektív idealizmussal ellentétben – a dialektikus materializmus szerint a kategóriák nem a szubjektum valamiféle rejtélyes produktivitásának eredményei, hanem magának az objektív valóságnak állandó, általános formái. Visszatükröződésük tehát csak akkor lehet megfelelő, ha a tudatban kialakult kép ezeket a formákat is tartalmazza mint a visszatükrözött tartalom formáló elveit. E kategoriális forma objektivitása abban is megmutatkozik, hogy végtelenül hosszú ideig használhatják a valóság visszatükrözésében őket, miközben a legcsekélyebb mértékben sem ébrednek kategoriális jellegük tudatára. Ennek a helyzetnek az a következménye, hogy – általában – a mindennapi gondolkodás, a tudomány és a művészet nemcsak ugyanazokat a tartalmakat tükrözi szükségszerűen vissza, hanem ezeket ugyanazon kategóriák által megformáltaknak fogja fel.

Azonban már az a mód is, ahogyan az analógia kérdését kezeltük, megmutatja, amire kezdettől fogva utaltunk, hogy a társadalmi gyakorlat mindenkori jellege, célkitűzései és az ezektől függő módszerek szerint a kategóriák használata különböző, sőt gyakran ellentétes aspektusokat mutathat fel. Ugyanaz, ami az analogizáló eljárásban a költészet számára jelentős eredményeket hozhat, kedvezőtlenné válhat a tudomány fejlődésére nézve stb. Ezzel a problémával a valóság esztétikai visszatükrözésének konkretizálásakor még sokszor fogunk találkozni, és mindenütt, ahol csak fölmerül, részletesen fogjuk tárgyalni – mindenekelőtt a tudományban és a művészetben – az egyes kategóriáknak mind közös, mind különböző vonásait. Itt csupán arra utalunk, hogy a kategóriáknak nemcsak objektív jelentésük, hanem objektív és szubjektív történetük is van. Objektív azáltal, hogy meghatározott kategóriák az anyag mozgásának meghatározott fejlődési fokát tételezik fel. Így azok a sajátos kategóriák, amelyeket a biológia használ, objektíve is csak az élet keletkezésével jönnek létre; a kapitalizmus sajátos kategóriái is csak e társadalmi forma genézisében alakulnak ki, miközben, mint Marx kimutatta, funkcióik a keletkezés folyamatában nem teljesen azonosak azokkal, ame-

lyek a teljes kibontakozás időszakára jellemzőek. (Sőt, bizonyos kategóriák, mint az átlagprofitráta, viszonylag nagyon fejlett kapitalizmust tételeznek fel.) A kategóriák szubjektív története az a folyamat, amelynek során az emberi tudat felfedezte őket. Például a statisztikai törvényszerűségek a természetben és a társadalomban mindig és mindenütt hatékonyak voltak, ahol és amikor elegendő számú jelenség állt rendelkezésre ahhoz, hogy érvényre juthassanak. Mégis az emberi tapasztalatok és gondolati feldolgozásuk évezredekig tartó fejlődésére volt szükség ahhoz, hogy megismerjék és tudatosan alkalmazzák őket. Objektíve fénytanilag (és ezért objektíve az érzékek fiziológiája számára is) mindig voltak – legalábbis a mi földi atmoszféránkban – árnyalati különbségek. Azonban itt is hosszú művészi fejlődésre volt szükség ahhoz, hogy a vizuálisan megjelenő objektív valóság fontos formáit és az emberiség hozzájuk fűződő kapcsolatait tudomásul vegyék és esztétikailag hasznosítsák. Hogy a valóság tudományos és művészi visszatükröződésének ilyen vívmányai először kevéssé tudatos kérdésekként, szükségletekként stb. a mindennapi életben merülnek fel, és miután a tudomány és a művészet megfelelő választ adott rájuk, ismét ide áramlanak vissza, ez olyan folyamat, amelyre már utaltunk, és amelyre még sokszor vissza fogunk térni.

A mindennapi gondolkodás sajátossága a legplasztikusabban talán akkor fejeződne ki, ha a beszédet e különös szemszögből behatóan elemzésnek vetnénk alá. A mindennapok beszédének mindenekelőtt az a sajátossága – mint már kiemeltük –, hogy magában véve bonyolult közvetítési rendszer, amelyhez minden szubjektum, akinek szüksége van rá, közvetlenül igazodik. Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy minden szó, a mondatokról nem is beszélve, túlhaladja ezt a közvetlenséget; hiszen a legközönségesebb szavak, mint fejsze, kő, menni stb. már a közvetlenül egymástól különböző jelenségek bonyolult szintézisei, absztraháló összefoglalásai. A beszédtörténet megmutatja, hogy itt menynyire a közvetítés és az általánosítás, azaz a közvetlenségtől és az érzéki észleléstől való eltávolodás hosszadalmas folyamatáról van szó. Ha egy tetszés szerinti primitív nép beszédét vesszük szemügyre, láthatjuk, hogy szóképzésük az észleléshez összehasonlíthatatlanul közelebb, a fogalomtól távolabb áll, mint a mienk. Már Herder észrevette, hogy a szóban a tárgyak bizonyos ismertetőjelei rögződnek, hogy „ez legyen a tárgy és ne más".[17] Azonban sok ezer éves, hosszadalmas történelmi út szükséges a konkrétan érzéki, közvetlenül adott ismertetőjegyek elhagyásához, és

egy tárgy, komplexum, cselekvés stb. – gyakran nagyon közvetett – fogalmának egy szóban történő rögzítéséhez. Így a Bismarck-szigetek (Gazella-félsziget) bennszülöttei nem ismerik a fekete fogalmát és így nincs rá szavuk sem. „A *feketeség*et azokról a különböző tárgyakról nevezik el, amelyekből e színt nyerni lehet, vagy egy tárgyat oly módon neveznek feketének, hogy egy másikkal összehasonlítják."[18] Ilyen hasonlatokra adnak lehetőséget a varjak, az elszenesedett tengeri dió, a mocsarak fekete sara, az elégetett gyanta színe, az elszenesedett levelek, a bételdiók stb. Minden további nélkül világos, hogy az ilyen kifejezések sokkal közelebb állnak a közvetlen észleléshez, mint a mi egyszerű szavunk, a fekete, de már ezek is az egyes észlelések különbözőségein absztraháló módon túlmutatva és analogizálva távolabbi szintézisek irányában mozognak.

De akárhogyan fejlődött is ki a beszéd, bizonyos, hogy minden tetszés szerinti fokon az akkor rendelkezésre álló beszédet (szavakat, mondatokat, mondatszerkezetet stb.) az emberek közvetlenül fogták fel. Hiszen éppen azért olyan korszakalkotó, hogy a beszéd létrejött a munka szükségleteiből, mert a tárgyak és történések megnevezése önmagában véve bonyolult helyzeteket, folyamatokat foglal össze, egyszeri különbségeiket kiküszöböli, és kiemeli s rögzíti bennük azt, ami közös és lényeges. Ez egy vívmány gyakorlati továbbvitelét, megszokását, hagyománnyá válását rendkívüli módon elősegíti. Másrészt ez a rögzítés (kizárólag a feltétlen és feltételes reflexek útján) abban különbözik az állatokétól, hogy nem merevedik egy megváltoztathatatlan vagy legalábbis nehezen megváltoztatható fiziológiai tulajdonsággá, hanem mindig megőrzi elvileg mozgató és mozgó társadalmi jellegét. Ez arra vezethető vissza, hogy amennyiben a szavak, akár a legkezdetlegesebb fokon, rögzítik a tárgyakat és összefüggéseket, ezzel a szemléletet és a képzeteket is fogalmi szintre emelik. Ezáltal a jelenség és a lényeg dialektikája fokozatosan a tudat tárgyává válik; természetesen ez eleinte és hosszú ideig tudattalanul megy végbe, de a szó sohasem teljesen merev jelentése, a szavak értelmének változása világosan arra mutat, hogy a szóban rejlő érzéki tulajdon-

17. J. G. Herder, *Preisschrift über den Ursprung der Sprache*. Herder, *Werke*. II. köt. Stuttgart und Tübingen 1827. 40. l.

18. L. Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*. Wien und Leipzig 1921. 145. l.

ságok gondolati szintézisének és általánosításának szükségszerűen – társadalmi fejlődés által meghatározott – elmosódott jelleggel kell rendelkeznie. Messzemenőkig a jelenség és lényeg dialektikájának e szilárd, de mégis változó szójelentés közvetítése révén történő gyakorlati – noha sokszor tudattalan – felhasználásán múlik, hogy az emberek új körülmények között még a legfejlettebb állatoknál is sokkal gyorsabban tájékozódnak és alkalmazkodnak. Igaz, tudjuk, hogy az embereket gyakran milyen szívós szálak fűzik a megszokotthoz, a hagyományoshoz, de mivel e tendenciák csak a társadalmi és nem a fiziológiai jelleg maradványai, legyőzésük is társadalmilag mehet és megy majd végbe. Ahol különösen erősek az ilyen tendenciák, ott mindig bebizonyosodik, hogy egy fővonalában elavult formáció bizonyos gazdasági-társadalmi maradványai – természetesen különféle változásokkal – mégis továbbéltek az új berendezkedésben. Így pl. minden olyan országban megmaradtak a feudális mezőgazdaság bizonyos elemei, amely a kapitalizálódás során a „porosz" és nem az „amerikai" útra tért (Lenin).

Tehát a beszéd a mindennapi életben a következő dialektikus ellentmondást tartalmazza: az emberek előtt hasonlíthatatlanul nagyobb és gazdagabb kül- és belső világot tár fel, mint ez nélküle akár csak elképzelhető volna, azaz hozzáférhetővé teszi a tulajdonképpeni emberi környezetet és belső világot, ugyanakkor azonban a belső és külvilág elfogulatlan befogadását meggátolja vagy legalábbis megnehezíti. Ezt a dialektikát még az is bonyolítja, hogy a beszédben az imént ábrázolt megmerevedés és egy bizonyos határozatlanság és kuszáltság egyidőben van jelen. A tudományos terminológia elsősorban arra törekszik, hogy az utóbbi tendencián úrrá legyen. Azonban egyoldalú és hamis következtetésre jutnánk, ha nem vennénk észre, hogy az előbb említett korláton is állandóan túl akar jutni. A tudomány története persze azt is megmutatja, hogy milyen erősek lehetnek benne a maradiság felé húzó erők is. Ez elsősorban a termelőerők fejlődésével és ennek következményeképpen azzal függ össze, hogy az objektív valóság tudományosan mennyire felkutatható. A tudásnak azok a határai, amelyek így jönnek létre, gyakran a tudományos fogalomalkotást és ezért a tudományos nyelvet is évszázadokig megmerevíthetik. Gondoljunk például a természet „horror vacui"-jának hosszú időn át fetisszerűen megmerevedett axiómájára. Az ilyen korlátok azonban a társadalmi szerkezet révén „mesterségesen" is rögződhetnek (a papi kasztok uralma Keleten).

Mindebben ismét a mindennapok és a tudomány közti kölcsönös vonatkozás mutatkozik meg. Csakhogy ezúttal nem pozitív oldaláról, nem a tudományos magatartásnak, nyelvnek stb. az emberiség összfejlődésére gyakorolt gyümölcshozó, differenciáló oldaláról, nem az a szintén ösztönző befolyás játszik itt szerepet, amelyet a tudományos módszerek és eredmények a mindennapi gondolkodásra és életre gyakorolnak, hanem negatív oldaláról, azaz hogy a mindennapi gondolkodás kettős korlátja, az elmosódottság és a megmerevedés poláris reprodukciója behatolhat a valóság tudományos visszatükröződésébe és ennek nyelvi kifejezésébe. Mivel a tudományos tevékenység még a legtudatosabb és legcélratörőbb tudós életében is saját mindennapjaiba ágyazódik, mivel ennek közvetítésével társadalmi formájának alapvető erői is hatnak rá, teljesen érthető, hogy a mindennapi gondolkodás és beszéd ilyen befolyást gyakorol a tudomány nyelvére. És noha itt még nem foglalkozhatunk az esztétikai visszatükröződésnek és kifejezési formáinak sajátosságával, mégis hadd jegyezzük meg már most, hogy a költői nyelv – a maga sajátos módján, gyökeresen másképp, mint a tudományos – szintén arra törekszik, hogy a mindennapi élet két végletén: az elmosódottságon és a megmerevedésen úrrá legyen. E törekvések kettősségét mind a tudomány, mind a költészet érdekében hangsúlyoznunk kell, mert a „képességek" felosztása a polgári ideológiában és esztétikában nagyon könnyen hamis „munkamegosztáshoz" vezethet, ha a tudomány javára csak az egzaktságot, a költészetére pedig csupán a megmerevedés megszüntetését írnánk. A valóságban a tudomány a mindennapi életnek és nyelvének elmosódottságán nem lehet úrrá anélkül, hogy a realitáshoz folyamodva a megmerevedést fel ne oldaná, és épp oly kevéssé tudja a költészet a nyelv merev rögzítettségét folyékonnyá tenni, ha nem vállalkozik arra, hogy ennek kontúrok nélküli zavarosságait – ismét a valósághoz visszatérve – egzaktan és (költői értelemben) félreérthetetlenül megformálja.

A dialektikus materializmus felismerte, hogy valamennyi emberi képesség („lelki képesség") szervesen együttműködik valamennyi emberi tevékenységben. Ez természetesen nem a problémátlan kölcsönös támogatás, a harmonia praestabilita formájában megy végbe, hanem valódi ellentmondásosságában, ahol a társadalmi gyakorlat határozza meg, hogy ilyen kölcsönös gyámolításra sor kerül-e, és ha igen, milyen mértékben, vagy hogy a jótettből nem lesz-e szerencsétlenség. Lenin ezt mondja a megismerés folyama-

táról: „Amikor az (emberi) elme az egyes dologhoz nyúl, amikor másolatot (= fogalmat) készít róla, ez *nem* egyszerű, nem kozvetlen, nem tükorszerűen holt, hanem bonyolult, kettéhasadt, cikcakkos aktus, amely *magában foglalja* azt a lehetőséget, hogy a képzelet elrepul az élettől; sőt mi tobb: azt a lehetőséget, hogy az elvont fogalom, az eszme *átalakul képzeletté* (‚végső fokon' = Istenné), méghozzá úgy, hogy az ember észre sem veszi, nem ismeri fel az átalakulást. Mert a legegyszerűbb általánosításban, a legelemibb általános eszmében (az ‚asztal' általában) is *van* egy darabka *képzelet*. (Vice versa: képtelenség tagadni, hogy a képzeletnek még a legszigorúbban vett tudományban is van szerepe: vö. Piszarev a hasznos munkára osztönző álmodozásról és az ures ábrándozásról."[19])

A „lelki képességek" metafizikus szétválasztásának tanáról szólo ítéletünkön mit sem változtat az a tény, hogy nem egyszerűen a tudomány tévútja, egyes gondolkodók hibája volt ez, hanem a valóság bizonyos oldalainak vagy fejlődési fokainak – természetesen idealista vagy vulgármaterialista módon eltorzított – visszatükröződése. Kétségkívul igaz, hogy az embernek ezt a közvetlen teljességét a kapitalista munkamegosztás szétrombolja, hogy a kapitalizmusban a munka alapvető tendenciája elidegeníti az embereket önmaguktól és saját tevékenységuktől. A kapitalista gazdaság persze megakadályozza, hogy ez tudatosodjék, éspedig úgy – mint ezt Marx épp jelenlegi problémánkkal kapcsolatban nagyon finoman megjegyzi –, *„hogy nem a munkás (a munka) és a termelés kozotti kozvetlen viszonyt veszi szemügyre"*.[20] Így kerül szöges ellentétbe a munka objektív terméke ama lelkierkölcsi következményekkel, amelyek a magától elidegenedett munkásban mennek végbe. Tévednénk azonban, ha azt hinnénk, hogy ez az elidegenedés igazolja a „lelki képességekről" szóló tanítást. Mindazonáltal a kapitalista hétköznapok fontos ténye marad, hogy a „lelki képességek" – látszólag – fuggetlenek egymástól, sőt ellentmondásosságuk is szembeszökővé válik. Ez a mindennapi élet kozvetlen megjelenési formája e korszak embereinek lelkében. Az ezen a talajon létrejovő filozófiai, pszichológiai,

19. Lenin, *Filozófiai fuzetek*. V. I. Lenin *Művei*. 38. kot. Kossuth Konyvkiadó, 1961. 360., 361. l.

20. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Kossuth Konyvkiadó, 1962. 47. l.

antropológiai stb. elméletek metafizikai jellege abban rejlik, hogy a kétségtelenül fennálló közvetlen tényállást kritikátlanul, a maga közvetlenségében abszolutizálják. A kritikátlanság nem jelenti okvetlenül azt, hogy egyszerűen elfogadják a tényt, ami persze szintén gyakran megesik. A megjelenési mód dialektikáját éleselméjűen bírálhatják, sőt ezen az úton fontos kulturális összefüggéseket fedezhetnek fel, mint ez pl. Schiller művészetfilozófiájában megtörténik. Természetesen ilyen felismerésekre nem kerülhet sor anélkül, hogy a szerző legalább sejtésszerűen bele ne pillantana a „lelki képességek" önállósulásának és ellentmondásosságának társadalmi-történelmi okaiba, és ne vágyódna – ha hátranézve és utópikusan is – az egységes és teljes emberre. Azonban az embert mint egészet, testi és lelki erői elválaszthatatlanságát csak a társadalmi okok teljes megvilágosodása teheti érthetővé. Marx rendkívül drasztikusan fejezi ki az elidegenedésben végbemenő perverziót: „Enni, inni és nemzeni stb. ugyan szintén valódi emberi funkciók. De abban az elvonatkoztatásban, amely ezeket az emberi tevékenység egyéb körétől elválasztja, és végső és egyedüli végcélokká teszi, állatiak."[21] A kapitalista munkamegosztásnak ezeket a következményeit az ifjú Marx itt csak a munkásosztályra vonatkozólag állapította meg. Igen rövid idővel ezután, már *A szent család*ban[22] az egész polgári társadalomra kiterjeszti érvényességét, és a burzsoázia és proletariátus közti döntő ideológiai ellentétet éppen abban látja, hogy miként reagálnak ellentétesen – igenlően, ill. tagadóan – az elidegenedésnek ugyanazokra a tendenciáira. Később ezt a tényállást Engels a polgári társadalom valamennyi életmegnyilvánulására általánosítja.[23]

A marxizmus klasszikusai azonban mindig tisztában voltak azzal, hogy a kapitalista alapnak ez a hatása kisugárzásainak csak egy részét öleli fel. Mint az utolsó kizsákmányoláson alapuló társadalomnak, annak a társadalomnak, amely nemcsak a szocializmus anyagi-gazdasági előfeltételeit teremti meg, hanem saját sírásóit is létrehozza, az embert elcsúfító és eltorzító erők közepette azokat az erőket is ki kell termelnie, amelyek – természetesen

21. I. m. 48. l.

22. Marx–Engels, *A szent család*. Marx–Engels *Művei* 2. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1958. 34. l.

23. Engels, *Anti-Dühring*. Marx–Engels *Művei*. 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 289. l.

egyre tudatosabban ő ellene fordítva – a jövő felé irányulnak. Mint jeleztük, Marx már *A szent családban* abban látja ezt az ellentétet, hogy az ember a maga kapitalista elidegenedésére elégedetten vagy felháborodottan reagál-e. Később vázolja azoknak a gazdasági okoknak a körvonalait is, amelyek e felháborodás objektív alapjául szolgálnak, s formát adnak neki, sőt szükségszerűvé teszik, hogy ne terméketlenül szubjektív maradjon, hanem valóban a társadalom forradalmi átalakításához vezessen. Ricardót értékelve Marx ezt mondja erről: „Ricardo a maga korában joggal tekinti a tőkés termelési módot a legelőnyösebbnek egyáltalában a termelés számára, a legelőnyösebbnek a gazdagság létrehozására. A *termelést a termelésért* akarja, éspedig *joggal*. Ha azt akarná valaki állítani, mint Ricardo szentimentális ellenfelei tették, hogy a termelés nem mint olyan a cél, akkor elfelejti, hogy termelés a termelés végett nem egyéb, mint az emberi termelőerők kifejlődése, tehát az *emberi természet gazdagságának kifejlődése mint öncél* . . ." Nem értik meg: „hogy az *emberi* nem képességeinek ez a kifejlődése, bár eleinte az emberi egyedek, sőt emberosztályok többségének rovására megy végbe, végül áttöri ezt az antagonizmust és egybeesik az egyes egyed kifejlődésével, hogy tehát az egyéniség magasabb kifejlődése csak olyan történelmi folyamat árán vásárolható meg, amelyben az egyedeket feláldozzák."[24]

Itt kiviláglik egy további oka annak, hogy miért nem rendelkezünk a mindennapi élet és mindennapi gondolkodás filozófiailag megalapozott elemzésével. Ennek ugyanis, közvetlenül vagy közvetve, valamiképpen állást kellene foglalnia a kapitalizmus mindennapi életének Marx-vázolta ellentmondásos kettősségével kapcsolatban. Ezenkívül minden további érvelés nélkül világos, hogy a mindennapok ellentmondásossága, amely itt éri el tetőpontját, igen változatos formákban néhány korábbi alakulatban is előfordult, és a termelési eszközök kisajátításával és társadalmasításával együtt azonnal és automatikusan bizonyára nem szűnik meg. Az itt fellépő ellentmondások antagonisztikus jellegének a szocializmusban végbemenő megszűnése és többé már nem-antagonisztikussá történő átalakulása szintén hosszadalmas, egyenlőtlen folyamat, amely bizonyos maradványokat, sőt visszaeséseket semmiképp sem zár ki. Mivel a mindennapi gondolkodásnak még

24. Marx, *Értéktöbblet-elméletek*. II. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 100. l.

legelvontabb ismeretelméleti vagy fenomenológiai vizsgálata sem mellőzheti az ilyen történelmi szerkezeti változásokat, ha – történelmietlen abszolutizálással – nem akarja saját megismerendő tárgyát tartalmilag és szerkezetileg meghamisítani, az itt jelzett alapvető történelmi jelenségekkel kapcsolatban így vagy úgy állást kell foglalnia. Azonban minden állásfoglalás magában foglalja egyrészt a kapitalista mindennapok itt előforduló megjelenési módjainak történelmi szemléletét, másrészt a történelmi összefejlődés valódi irányának bizonyos fokú felismerését. Különben a múlt vagy a jelen, vagy mindkettő abszolutizálódik és eszményiesül, aminek egyformán hamis pozitív vagy negatív értékbeli hangsúlya is lehet. Marx ebben e tényállás polgári megítélése számára elkerülhetetlen és legyőzhetetlen dilemmát lát, mert ez egyoldalúan megmereviti a fent jellemzett ellentmondásnak vagy a haladó, vagy az elidegenedő és elidegenedett mozzanatát. Így ír: „A fejlődés korábbi fokain az egyes egyén teljesebben jelenik meg, éppen mert nem dolgozta még ki és nem állította független társadalmi hatalmakként és viszonylatokként magával szembe vonatkozásai teljességét. Amilyen nevetséges a sóvárgás erre az eredeti teljességre, éppoly nevetséges az a hit, hogy meg kell állni e tökéletes üresség nél."[25] A polgári gondolkodás fejlődésének kezdeti időszakában az az irányzat uralkodott, amely úgy helyeselte a haladást, hogy ellentmondásaitól eltekintett; már Marx előtt fellépett egy romantikus ellenmozgalom, amely az elidegenedés bírálatát a primitív fejlődési fokok idealizálásával kapcsolta össze, és ma – nyíltan vagy rejtetten – ez dominál a mindennapi élettel és mindennapi gondolkodással foglalkozó amúgy is gyérszámú filozófiai munkákban.

Ha most rövid áttekintést adunk arról, hogy miként jelennek meg elszegényedett és eltorzult formában a mindennapi magatartás és mindennapi gondolkodás problémái Martin Heideggernél, egyesek talán tiltakozni fognak az ellen, hogy e filozófust a kapitalista kultúra romantikus kritikusai közé soroljuk. Heidegger a mindennapiságot határozottan elkülöníti a primitivitástól: *„A mindennapiság nem vág egybe a primitivitással.* A mindennapiság inkább a létezés létezési módja akkor is, sőt éppen akkor, amikor a létezés magas fejlettségű és differenciált kultúrában mo-

25. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie.* I. köt. Moskau 1939. 25., 26. l.

zog."[26] És konkrét elemzéseiben sem folyamodik igenlően semmiféle konkrét elmúlt időszakhoz (mint pl. Gehlen a „premágikus" korhoz). Heidegger romantikus antikapitalizmusa „pusztán" fenomenológiailag-ontológiailag feketíti be a jelen mindennapjait és gondolkodását; ezen ítélet mércéje azonban nem egy meghatározott történelmi időszakban rejlik, hanem abban, hogy a létező ontológiailag-hierarchikusan különáll a léttől, eltávolodott tőle. Az elutasítás szellemi alapjának tehát nem romantikus-történelmi, hanem teológiai jellege van; gyökerei Kierkegaard – ateistává fordított – irracionális teológiájába nyúlnak.

Heideggernek a mindennapokkal kapcsolatos álláspontja már terminológiájából is kitűnik. Ha az itt előforduló dolgokat „a holmi"-nak („das Zeug"), e szféra alanyát „az akárki"-nek („das Man"), a leggyakrabban előforduló tipikus magatartási módokat „a szószaporítás"-nak („das Gerede"), „kétértelműség"-nek („Zweideutigkeit"), „romlás"-nak („Verfallen") nevezi, akkor ó maga táplálhat ugyan olyan illúziót, hogy csupán objektív leírást és nem kifejezetten érzelmi értékítéletet ad, mégis objektíve a nem-tulajdonképpeni, a romlás, a tulajdonképpenitől való elszakadás világáról van nála szó. Maga Heidegger a létezésnek „ezt a mozgalmasságát" a saját létében *„zuhanás"*-nak nevezi. A létezés magából ebből a zuhanásból önmagába zuhan, a nem-tulajdonképpeni mindennapiság talajtalanságába és semmisségébe. „Ez a zuhanás azonban a nyilvános értelmezés miatt rejtve marad előtte, éspedig úgy, hogy ‚felemelkedés'-ként és ‚konkrét élet'-ként értelmezik."[27] Továbbá: „A romlás jelensége sem olyasmi, mint a létezés ‚éjszakai képe', nem ontikusan előforduló tulajdonság, amely e létező ártatlan aspektusának kiegészítéséül szolgálhat. A romlás magának a létezésnek *lényegbevágó* ontológiai szerkezetét leplezi le, amely oly kevéssé az éjszakai oldalt határozza meg, hogy minden napját a mindennapiságában szervezi meg."[28]

Ez a mély pesszimizmus, amely a mindennapokat a reménytelen romlás, az „akárki nyilvánosságába",[29] „a szószaporítás talajtalanságába"[30] való belevetettség szférájává változtatja, ezzel egyidőben szükségszerűen elszegényíti és eltorzítja ennek lényegét és

26. M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Halle 1941. 50. l.
27. I. m. 178. l.
28. I. m. 179. l.
29. I. m. 167. l.
30. I. m. 169. l.

szerkezetét: ha a mindennapok gyakorlata a megismeréshez, a tudományhoz fűződő dinamikus kapcsolatait – fenomenológiailag-ontológiailag – elveszti, ha a megismerés és a tudomány nem azokból a kérdésekből emelkedik ki, amelyeket a gyakorlat tett fel neki, ha ez nem gazdagodik, nem szélesedik és mélyül állandóan a megismerés eredményeinek hatására, akkor a mindennapi élet épp valódi jellegét veszíti el, azt, ami az emberi cselekvésben a megismerés forrásává és végpontjává teszi. Heidegger, miközben a cselekvést e kölcsönös vonatkozásoktól megfosztja, olyannak tünteti fel, mint amin kizárólag az elidegenedés embertorzító erői uralkodnak. Az elidegenedésben és az elidegenedés ellenére létrejövő másik, előrevivő mozzanat eltűnik a jelenségek ontológiai „megtisztításából".

Ugyanis a módszertan és a világnézet kétségkívül összefügg itt is. Heideggernek azok a módszerei, amelyekkel pl. fenomenológiájában és a belőle kinövő ontológiai tendenciákban találkozunk, arra összpontosulnak, hogy minden tárgyiasságot és reá vonatkozó magatartást a legegyszerűbb és legáltalánosabb „ősformákra" redukáljanak, és ily módon legmélyebb lényüket – minden társadalmi-történelmi változattól függetlenül – kidolgozzák. Mivel azonban az intuitív „lényeglátás" szintén e módszertan egyik alapja, a mindenkori filozófus szubjektív értékítéletének – tudatosan vagy öntudatlanul – mély hatást kell gyakorolnia a fenomenológiailag vagy ontológiailag „megtisztított" tárgyiasság tartalmának és formájának meghatározására. Ez áll arra a módra is, ahogy Heidegger a mindennapi életet jellemzi. Senki sem tagadja, hogy itt szenvedélyes kísérlet történt arra, hogy a mindennapi élet és gondolkodás bizonyos döntő oldalait az eddigi magyarázatoknál konkrétabban dolgozza ki; ebben a tekintetben Heidegger messze túlhaladja azt a pontot, ameddig e probléma boncolása során az újkantiánusok jutottak. Így például igen érdekesen nyomul előre abban az irányban, hogy az elméletnek és gyakorlatnak a mindennapi életben kialakult sajátos összetartozását megragadja: „Az ilyen felhasználó érintkezésben a gondoskodás alárendeli magát a mindenkori holmi (Zeug) számára meghatározott mikéntnek; minél kevésbé csak bámulják a kalapácsdolgot, minél derekasabban használják, annál eredetibb lesz a hozzá fűződő viszony, annál leplezetlenebbül viselkedik akként, ami, azaz holmiként. A kalapácsolás maga felfedezi a kalapács sajátos ‚kezelhetőség'-ét... A dolgokra való csak ‚elméleti' odapillantásból hiányzik a kézi használat megértése. A használva foglalatoskodó

érintkezés azonban nem vak, megvan a maga önálló látásmódja, amely a foglalatoskodást vezeti és odakölcsönzi neki sajátos dologszerűségét."[31] – Heidegger itt kétségtelenül megragadott valamit a mindennapi élet és gondolkodás, az elmélet és gyakorlat közti közvetlen kapcsolat alapvető struktúrájából. Azonban a formális-módszertani leegyszerűsítés és a szubjektív (antikapitalista) értékítélet összetalálkozása a „lényeglátás"-ban a tulajdonképpeni elméleti magatartás és a mindennapi gyakorlat „elmélete" között túl éles, metafizikus kontrasztot lát a valódi, ellentmondásos átmenetek és kölcsönhatások helyén. A mindennapok ily módon végrehajtott elvonatkoztató elszigetelése, azon mozzanatokra történő redukálása, amelyek kizárólag ilyen mesterséges gondolati körülhatárolásban illenek rá, mint már elöljáróban kiemeltük, az egész szféra elszegényedésére és eltorzulására vezet. Olyan elszegényedésre, amelyben – tudatosan módszertanilag – nem veszik figyelembe, hogy a mindennapok összes magatartásmódja milyen mélyen függ össze az emberiség összkultúrájával és kulturális fejlődésével; olyan eltorzulásra, amelyben ennek következtében a mindennapok haladást elterjesztő és ennek eredményeit valóra váltó szerepét gondolatilag felszámolják.

Csak azért utaltunk a Heideggernél szembeötlő elméleti zsákutcára, hogy utunkat másokéval összehasonlítva módszertanilag konkretizáljuk; mint más hasonló esetekben, itt sem szándékoztunk Heidegger tanításával vitába szállni. Ha polemikus kiruccanásra kényszerültünk is, természetesen nem tűztük magunk elé feladatul azt, hogy az itt felmerülő tények összességét részletesen elemezzük. Csak hivatkoztunk rájuk, hogy a mindennapokban (a polgári társadalomban is, sőt mindenekelőtt benne) élő egész ember problémáját a valóságnak megfelelően felvázolhassuk. Elsősorban itt is arról van szó, hogy a mindennapi életnek és gondolkodásnak a tudományos és művészi tevékenységet folytató ember magatartásához való viszonyát ideiglenesen tisztázzuk. Az emberek magatartásmódja lényegében tevékenységük objektivációs fokától függ. Ahol eléri a legmagasabbat, tehát a tudományban és a művészetben, ott ennek objektív törvényei meghatározzák, hogy milyen magatartást tanúsítson az ember ezen képződmények iránt, amelyeket ő maga alkotott meg. Vagyis minden emberi képesség – részben ösztönösen, részben tudatosan, a nevelés hatására – arra irányul, hogy ezek az objektív törvényszerűségek érvényre

31. I. m. 69. l.

jussanak. Ha az ilyen magatartásmódokat helyesen akarjuk megérteni, és a valóságnak megfelelően akarjuk jellemezni részint azt, hogy miként függnek össze a mindennapi élettel, részint, hogy milyen különbségek és ellentétek nyilvánulnak meg hétköznapokkal kapcsolatos magatartásukban, akkor állandóan szem előtt kell tartanunk, hogy mindkét esetben arról van szó, mi a viszonya az egész embernek – bármilyen elidegenült, eltorzult legyen is – az objektív valósághoz, ill. az ezt visszatükröző és közvetítő társadalmi-emberi objektivációkhoz. Az olyan fejlett és kiépített objektivációknak, mint a tudomány és a művészet, mindenekelőtt az a következménye, hogy a beléjük fektetett szubjektív tevékenységek kiválogatásának, csoportosításának, hatékonyságának stb. kritériumai sokkal körülhatároltabbak és meghatározottabbak, mint más életmegnyilvánulások esetében. Természetesen nagyon árnyalt átmeneteket is találhatunk itt, különösképpen a munkában, amely a történelem folyamán a tudományhoz és a művészethez objektíve is sokféleképp közeledett.

Az ilyen objektivációk nemcsak önálló – persze csupán fokozatosan tudatosodó – belső törvényszerűséggel rendelkeznek, hanem meghatározott közeggel is; csak ezen keresztül realizálódhat mind alkotó, mind befogadó módon az illető objektiváció. (Gondoljunk csak a matematika szerepére az egzakt tudományokban, a vizualitására a képzőművészetben stb.) Aki nem ezen a közegen áthatolva jut el az objektiváció felé vezető útra, az szükségszerűen épp legdöntőbb problémáit hagyja figyelmen kívül. Ezt a tényt gyakran figyelték meg, de csaknem ugyanolyan gyakran hamis következtetéseket vontak le belőle. Azáltal, hogy a közeget az objektivációval azonosították (mint Konrad Fiedler a vizualitás tárgyalásakor, amelyre később még konkrétabban és részletesen visszatérünk), az objektivációs csoportokat – a modernizált változatok ellenére – mégiscsak elszigetelt „lelki képességek" mellé rendelték, és elhanyagolták vagy tökéletesen mellőzték a lelki élet teljességének mozgalmas dinamikáját. A valódi tényállás azonban megmutatja, hogy mivel az objektivációban a közeg szerepe éppen abban áll, hogy az érzetek, gondolatok, dologi összefüggések teljességét hordozza, a szubjektív magatartás alkalmazásának ezért szintén ilyen elemek szintézisét kell megvalósítania. Tehát mindig az ember egésze az, aki ilyen szélsőségesen specializált formában kifejezi magát, azzal a nagyon fontos dinamikus-szerkezeti megszorítással, hogy (a mindennapi élet átlagos eseteitől eltérően) egységesen mozgósított tulajdonságai bizonyos

mértékig abban a csúcsban koncentrálódnak, amely a célul kitűzött objektiváció felé irányul. Ezért a továbbiakban ott, ahol e magatartásról lesz szó (egy meghatározott objektivációval kapcsolatban), az ember egészéről (Menschenganz) fogunk beszélni, a mindennapok egész emberével (ganzer Mensch) ellentétben, aki, képszerű kifejezéssel élve, léte egész felületével a valóság felé fordul.

Az egész ember és az ember egésze közti ellentétet végletes formában, élesen ki kellett emelnünk. Nem szabad azonban eközben az árnyalt átmenetek beláthatatlan körét sem elhanyagolni. Elég, ha csak a munkára gondolunk: minél tökéletesebb, annál nagyobb mértékben jön létre benne is egy bizonyos irányzat, amely az imént elemzett módon az „ember egésze" felé mutat. Az átmeneti jelleget a legtöbb munka nem-totális természete teremti meg. Ahol a munka – mint a régi kézművességnél – a művészethez közeledik, ott a benne megnyilvánuló szubjektív magatartás is a művészi felé tart; ahol maximálisan ésszerűsített, ott olykor a tudomány irányában halad. A munka sok fajtája tehát e tekintetben átmeneti jelenség, azonban bármilyen alapvető is az emberi élet teljessége szempontjából, mégiscsak a mindennapi élet egy részét öleli fel. A többiekben pedig természetszerűleg a másik, szélesebb, lomhább, az embereket kevésbé célszerűen átcsoportosító elvnek kell túlsúlyra jutnia. Természetesen itt is vannak átmeneti formák; a játék, a sport (azáltal, hogy rendszeres edzéssé válik), a beszélgetés (azáltal, hogy tárgyszerű vitává alakul át) stb. könnyen közeledhet tartósan vagy átmenetileg a munkára jellemző magatartástípushoz. Az átvezető árnyalatoknak ez a nagy skálája azonban mégsem pusztítja ki a világból a végletek szembenállását. Ellenkezőleg. Szerintünk éppen ez vet fényt nemcsak arra, hogy az egész ember magatartásmódja szükségszerűen az ember egészének magatartásmódjába nő át, hanem arra is, hogy ez utóbbi az előbbiben gyökeredzik, és hogy kölcsönösen megtermékenyítik és továbbfejlesztik egymást. Azonban eközben a különbség, sőt az ellentét is érvényben marad. Ez egyrészt a célul kitűzött objektiváció többé vagy kevésbé totális jellegén (csaknem teljes hiányától a szubjektív magatartás fölötti uralmáig), másrészt és ezzel szoros összefüggésben a gondolkodás és a gyakorlat közti többé vagy kevésbé közvetlen vonatkozáson alapul. Gondoljunk csak a sportra mint egyszerű testgyakorlásra, ahol ennek a vonatkozásnak merőben közvetlen jellege lehet, mint például a sétálás esetében, ellentétben azokkal a bonyolult, gyakran nagyon

messzire vivő közvetítésekkel, amelyek a rendszeres edzés során merülnek fel.

Még világosabban domborodik ki ez az ellentét, ha az emberek politikai-társadalmi tevékenységére gondolunk. Lenin *Mi a teendő?* című művében ragyogóan fölfedte ezt a tevékenységet. Elemzései annál is értékesebbek a számunkra, mert a társadalmi-politikai formákra és tartalmakra összpontosulnak, és az itt tárgyalt problémát csak mellékesen, csaknem szándéktalanul érintik. Lenin a munkásosztály spontán gazdasági mozgalmaival kapcsolatban kimutatja, hogy éppen a társadalom távolabbi összefüggéseinek tudata, a közvetlenségen túlmutató célkitűzések hiányoznak belőlük; a 90-es években spontánul sztrájkoló orosz munkások még nem ébredtek – és nem is ébredhettek, mondta Lenin – „érdekeik és az egész mai politikai és társadalmi rendszer kibékíthetetlen ellentétének tudatára",[32] vagyis nem nyerhettek betekintést saját tetteik távolabbi, szükségszerű következményeibe. Azt hisszük, további kimerítő fejtegetések nélkül is nyilvánvaló: a mindennapi életben a cselekvések túlnyomó többségének – egyre megy, hogy egyéni vagy kollektív akciók-e – hasonló a struktúrája; világosan érvényre jut benne a gondolkodás és a gyakorlat közvetlen kapcsolata, amelyről már beszéltünk. Mármost amikor Lenin a spontaneitás politikai-társadalmi bírálatából kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a maga érdekeiért ösztönösen harcoló munkás a helyes öntudatot *„csak kívülről,* vagyis csak olyan területről kaphatja, amely kívül esik a gazdasági harc körén, a munkások és a munkáltatók kölcsönös viszonya körén",[33] tehát a munkások közvetlen környezetén, közvetlen célkitűzésein kívüli forrásból, akkor a minket most foglalkoztató kérdés szempontjából kétszeresen fontos felismerést mond ki. Először is azt, hogy a mindennapi élet legyőzéséhez szellemi erőkre, gondolkodói magatartásmódokra van szükség, amelyek minőségileg túlhaladják a mindennapi gondolkodás látókörét. Másodszor, hogy a lenini „kívülről" – amikor, mint itt, a gyakorlati cselekvés helyes irányításáról van szó – a tudomány világát jelenti.

Úgy látszik, mindaz, amit a mindennapi gondolkodásról eddig megtudtunk, azt bizonyítja, hogy igazán csak úgy fejlődhet tovább, csak úgy válhat az objektív valóság megismerésére alkalmas-

32. Lenin, *Mi a teendő?* V. I. Lenin *Művei.* 5. köt. Szikra, 1953. 386., 387. l.

33. I. 438. l.

sá, ha a tudomány útjára, a mindennapi gondolkodás elhagyásának útjára lép. A világtörténelmi irányvonalat tekintve ez is a helyzet. Azonban a fejlődés fontos tényeit meghamisító, vulgáris absztrakció volna, ha ebből egy mindenütt és kivétel nélkül mindenre érvényes törvényt akarnánk csinálni. Az mindenesetre kétségtelen, hogy gyakran – és igen fontos esetekben – a tudományos és a mindennapi gondolkodás szemben áll egymással. Gondoljunk csak a kopernikusi elméletre és a (közvetlenül, szubjektíve) legyőzhetetlen mindennapos „tapasztalatra", amely szerint a nap „lemegy" stb.; szándékosan mondtuk, hogy legyőzhetetlen, mert erre a jelenségre még a legműveltebb csillagász is, mint a mindennapi élet embere, feltétlenül így reagál. Ezzel azonban a valóság teljes gazdagságát, a mindennapi gondolkodás, valamint a tudomány (és művészet) kapcsolatát még távolról sem vázoltuk. Nem ritkán fordulnak elő olyan esetek is, ahol a mindennapi gondolkodás – joggal – tiltakozik a tudomány (és a művészet) bizonyos objektivációs módjai ellen, és tiltakozását végső soron érvényre juttatja. A hétköznapok, valamint a tudomány és művészet ilyen ellentmondásosságának dialektikája mindig társadalmi-történelmi természetű. Mindig konkrét, történelmileg és társadalmilag meghatározott helyzetek döntik el, hogy a mindennapi gondolkodásnak van-e igaza a magasabb objektivációkkal szemben, vagy megfordítva. De az imént vázolt helyzetet sem szabad metafizikusan abszolutizálni. Ha a mindennapi gondolkodás – végső soron – győzelmesen ellenáll egy bizonyos tudománynak (vagy művészetnek), ezt csak a mindennapi élet spontaneitásával és közvetlenségével teheti. Ennek eszközeivel azonban csak a tagadásig, az elutasításig juthat el. Ha az élet szükségleteinek többé már meg nem felelő tudományt (vagy művészetet) valóban le akarjuk győzni, akkor az ilyen spontán tagadásból a tudomány (vagy művészet) új típusának kell létrejönnie, vagyis a mindennapi élet talaját ismét el kell hagyni. Minden ilyen tényállás elemzéséből kiviláglik tehát, hogy e szférák összetartozását és különbözőségét egyaránt csak úgy lehet megérteni, ha figyelembe vesszük a köztük meglevő szakadatlan kölcsönhatásokat. Itt csak azokra a – még szükségszerűen absztrakt – meghatározásokra utalhatunk, amelyekben a valóság visszatükröződésének legáltalánosabb jellege a hétköznapok során megnyilvánul.

Röviden: az úgynevezett józan észről van szó. Önmagában véve ez a mindennapi élet tapasztalatainak puszta, többnyire absztrakt általánosítása. Mivel, mint már jeleztük, a tudomány és a művé-

szet eredmenyei folyamatosan a mindennapi életbe es gondolkodásba aramlanak be, es ezt gazdagitjak, ezeket az eredményeket nagyon gyakran a hetkoznapok szintén magukban foglalják, természetesen legtobbszor csak annyira, amennyire a mindennapi gyakorlat allandoan hato elemeive váltak. Formailag az ilyen altalanosítások legtobbszor apodiktikus jellegűek. A nepek teljes, lakonikus kozmondasokba gyult bolcsessége így fejezodik ki. Nem bizonyitasra tamaszkodnak, mivel gyakran eppen osrégi tapasztalatokat, szokasokat, hagyomanyokat, erkolcsoket stb. foglalnak ossze. És épp ez a formajuk szokta a cselekves kozvetlen vezerfonalava valtoztatni oket; ily modon már formajuk is visszatukrozi a mindennapi gondolkodasra jellemzó kozvetlen osszefuggest az elmélet és a gyakorlat kozott

A fent jelzett ellentmondasosság eppen ebben nyilvanul meg, a kerdés ugyanis az, hogy ez az apodiktikus-lakonikus bolcsesseg a tudomány es muvészet bonyolultabb objektivacioival szemben megallja-e a helyet vagy sem. Noha itt a konkret tarsadalmitortenelmi problémakban nem mélyedhetunk el, nyilvanvalo, hogy a jozan esz es a népi bolcsesseg pozitiv vagy negativ szerepe szoros kapcsolatban áll a régi és az új kozti harccal. Mindenutt, ahol a hanyatló mesterkelten kozvetett, az élettól elidegenult gondolati epitmenyekkel, érzelmi konvenciokkal stb. védi magat a keletkezővel szemben, a jozan ész gyakran az anderseni mese csibészének szerepét kapja és felkiált: A császaron nincs ruha! Csernisevszkij esztétikajának nagy érdeme, hogy a művelt osztalyok mestersegesen túlhajtott igényeivel szemben a nép igazi szuksegleteinek ad hangot.[34] Moliere szobalanya a nagy komikus legfobb kritikusa, a késoi Tolsztoj esztétikája es muveszetfilozófiaja az egyszeru parasztot teszi meg a legfelso biranak, amikor donteni kell: a műveszet és a tudomany egyes termékei igazak-e vagy hamisak.

Ketség sem fér ahhoz, hogy az ilyen ítéleteket a tortenelem sok esetben igazolja. Éppoly biztos azonban az is, hogy nem ritkán csak nyarspolgári akadékoskodások, amelyeket nagy újítások valtanak ki. Amilyen helyes Tolsztoj paraszti gunyolodasa *A felvilagosodás gyumolcsei*ben a spiritiszta divat ellen, olyan ferdek az egyszeru paraszt neveben hozott ítéletei a reneszansz vagy Shakespeare esetében. Már Schiller is utalt arra, hogy a moliere-i szobalány csak bizonyos hatarok kozt illetékes itélethozatalra, és

34 N G Csernisevszkij *Valogatott filozofiai muvei* Akademiai Kiado, 1952 33 1 es kov

hozzá csatlakozva magam is megkíséreltem, hogy a késői Tolsztoj kulturális értékítéleteinek egész problematikáját feltárjam.[35]

Egyes ilyen esetek magyarázatának társadalmi-történelmi jellege mitsem változtat azon, hogy itt általánosabb törvényszerűségek is kifejezésre jutnak. Egyrészt az absztrakt-idealista általánosításnak és az ezt legyőző mindennapi gondolkodás spontán materializmusának ellentéte. Másrészt a dialektikus és a mechanikus visszatükröződés közti ellentét is fennforoghat, vagy úgy, hogy a mindennapok spontán dialektikája igaznak bizonyul a metafizikus elméletekkel szemben, vagy úgy, hogy a mindennapok hagyományhű, metafizikus „bölcsességeit" új, dialektikus magyarázatok megcáfolják. Már ebből is látható, hogy a mindennapi gondolkodás a tudományra és a művészetre korántsem egyértelműen reagál; e reakciókat nem lehet egyszerűen előremutatókként vagy maradiakként osztályozni, és az sem lehetséges, hogy egyes tendenciákat mindig az újhoz, másokat pedig a régihez rendeljünk. Hiszen például Tolsztoj, mint Lenin meggyőzően kimutatta, a primitív, bukásra ítélt parasztság életének is hangot ad, és – természetesen a mindennapok színvonalán – a feudális maradványok elleni közelgő parasztforradalmat is kifejezi.[36] A józan ész, a népi bölcsesség szerepét tehát csak úgy lehet tisztázni, ha a történelmi materializmus segítségével a mindenkori konkrét történelmi-társadalmi helyzetet mélyrehatóan megvizsgáljuk.

Itt csak röviden utalhatunk arra, hogy mik a valóságot visszatükröző mindennapi gondolkodásban e megszüntethetetlen kettősség ismeretelméleti, objektíve és szubjektíve általános dialektikus alapjai. E megszüntethetetlen kettősség forrása ismét – mint ezt már kiemeltük – az elmélet közvetlen viszonya a gyakorlathoz. Egyrészt ugyanis mind az elméletnek, mind a gyakorlatnak folyvást a valósághoz fűződő közvetlen viszonyból kell kiindulnia, sohasem mellőzheti, szünet nélkül, állandóan hozzá kell folyamodnia. Mihelyt a valóság magasabb rendű, bonyolultabb, mert közvetettebb objektivációi szellemi beltenyészetbe kerülnek, az anderseni uralkodó veszélye fenyegeti őket. Másrészt azonban a valóság helyes visszatükröződése és az ebből létrejövő gyakorlat csak akkor lehet valóban gyümölcsöző, ha ez a közvetlenség a hegeli „aufheben" hármas értelmében megsemmisül, megőrződik

35. Lukács *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus.* Szikra, 1951. 244. l. és köv.

36. *Lenin az irodalomról.* Szikra, 1951. 65., 66. l.

és magasabb szintre emelkedik. Elég, ha itt a politikai gyakorlat lenini elemzésére utalok, valamint – ellenpéldaként – a kapitalista profit spontaneitásának a tudomány és ipar fejlődését gyakran gátló következményeire, amelyeket Bernal vizsgált meg. Hogy ez az ellentmondásosság csak konkrétan, csak történelmileg és társadalmilag oldható meg, az – absztrakt általános formájában – pontos kifejezése annak, hogy fejlődésének magasabb rendű objektivációit az emberiség a mindennapi élet konkrét problémáinak gazdagabb és mélyebb megragadása érdekében hozta létre, hogy önállóságuk, öntörvényűségük, a mindennapi élet visszatükröződési formáiból minőségileg magasabb szintre történő emelkedésük ugyanazt a mindennapot szolgálja, hogy tehát létjogosultságukat egyrészt akkor vesztik el, ha ez a kapcsolat – természetesen nem napi, hanem történelmi mértékkel mérve – megszűnik, másrészt, ha közvetettségükről lemondanak, ha e közvetettséget kritikátlanul az elmélet és gyakorlat közvetlen egységéhez idomítják. Ez az ellentmondásosság kidomborítja tehát, hogy kényszerű a szakadatlan föl-alá áramlás a hétköznapokból a tudományba meg a művészetbe és vissza, hogy ez mindhárom életszféra működésének, előrehaladásának egyik feltétele. Másodszor ebben az ellentmondásosságban az is kifejezésre jut, hogy a visszatükröződés helyességének mindenekelőtt tartalmiak a kritériumai, vagyis a pontosság, a mélység, a gazdagság stb. mindenekelőtt attól függ, hogy mennyire egyezik meg a képmás az eredetivel, tehát magával az objektív valósággal. Emellett formális mozzanatok (hagyomány stb. a mindennapi életben, immanens módszertani tökély a tudományban és művészetben) csak másodlagos szerepet játszhatnak; a valódi kritériumoktól elválasztva megoldhatatlan problematika fogságába esnek. Ez nem jelenti azt, hogy semmibe vesszük vagy akár csak lebecsüljük a forma kérdéseit; ezeket azonban csak a tartalom elsődlegességéhez ragaszkodva, kölcsönhatásukon belül maradva lehet helyesen feltenni és megoldani.

MÁSODIK FEJEZET

A VISSZATÜKRÖZŐDÉS DEZANTROPOMORFIZÁLÁSA A TUDOMÁNYBAN

I. A dezantropomorfizáló tendenciák jelentősége és korlátai a klasszikus ókorban

Láttuk, hogy a mindennapok és mindenekelőtt a munka életbevágó követelményeiből miként nő ki a valóság olyan megismerésének szükséglete, amely nemcsak tényszerűen és egyes esetekben bizonyos fokig véletlenül emelkedik a hétköznapok színvonala fölé, hanem elvileg, módszertanilag, minőségileg is. Másrészt azt is megfigyelhettük, hogy ugyanez a mindennapi élet szakadatlanul létrehoz olyan tendenciákat is, amelyek gátolják és akadályozzák abban, hogy a munkatapasztalatokat átfogó módon tudománnyá lehessen általánosítani. Az emberiség fejlődése a primitív fokokon (és mint látni fogjuk, nem csak itt, noha később sokkal csekélyebb ellenálló erővel) olyan visszatükröződési és gondolkodási formákat hoz létre, amelyek ahelyett, hogy a mindennapok ösztönös és naiv megszemélyesítéseit és antropomorfizációs formáit radikálisan legyőznék, magasabb fokokon reprodukálják ezeket, és a tudományos gondolkodás fejlődését éppen ezáltal korlátok közé szorítják. Engels ezt a helyzetet röviden így jellemzi: „Már a *természet* helyes visszatükrözése is rendkívül nehéz, a tapasztalat hosszú történetének terméke. A természeti erők az őseredeti ember számára idegen, titokzatos, felsőbbséges valamik. Egy bizonyos fokon, melyen *valamennyi* kultúrnép átmegy, ezeket az erőket magához hasonítja megszemélyesítés útján. Ez a megszemélyesítési ösztön teremtett éppen mindenütt isteneket, és az isten létezésének bizonyítékabeli consensus gentium éppen csak ennek a megszemélyesítési ösztönnek, mint szükségszerű átmeneti foknak, tehát a vallásnak is az általánosságát bizonyítja. Csak a természeti erők valóságos megismerése űzi ki az isteneket vagy az istent egyik pozícióból a másik után . . . Ez a folyamat ma már annyira haladt, hogy elméletileg lezártnak tekinthető."[1]

Ez a gondolkodás magasabb rendű megszemélyesítő valamint tudományos formái közti harc az emberiség fejlődésének kezdetén

1. Engels, *Anti-Dühring. Előmunkálatok az Anti-Dühringhez.* Marx–Engels *Művei.* 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 675. l.

igazán csak Görögországban fejlődik ki; csak itt emelkedik elvi magasságokba, és ezzel a tudományos gondolkodás olyan módszertanát hozza létre, amely feltétele annak, hogy a valóság visszatükröződésének ez a fajtája a begyakorlás, szokás, hagyomány stb. révén az ember általános, állandóan működő magatartásmódjává váljon és hogy a mindennapi életet ne csak közvetlen eredményei gazdagítsák, hanem módszerei is befolyásolják, sőt részben át is alakítsák a hétköznapi gyakorlatot.

Az ellentétnek épp ez a tudatos, általános elvi jellegzetessége a döntő. Mert a munkatapasztalatok kibontakozása sok egyedi, olykor nagyon fejlett tudományt (matematika, geometria, csillagászat stb.) hozhat létre ugyan, de ha a tudományos módszereket nem általánosítják filozófiailag és nem állítják az antropomorfizáló világnézetekkel szembe, akkor megtörténhet, hogy egyes eredményeik a legkülönfélébb mágikus, vallásos világnézetekhez alkalmazkodnak, ezek bekebelezik őket és az egyes szakterületeken végbemenő tudományos haladás a mindennapi életre semmilyen hatást nem gyakorolhat. Ezt a lehetőséget még az is növeli, hogy a tudomány ilyen esetekben egy szigorúan zárt kaszt (többnyire a papság) monopolizált tulajdona, „titka" szokott lenni, amely mesterségesen, intézményes eszközökkel akadályozza meg azt, hogy a tudományos módszereket világnézetté lehessen általánosítani.

Nagyon határozott társadalmi okokra vezethető vissza, hogy Görögország ebben a fejlődésben sajátos helyet foglal el, és az emberiség „normális gyermekkorát" (Marx) testesíti meg. Mindenekelőtt a nemzetiségi társadalom felbomlásának különös formáját kell megemlítenünk. Marx behatóan és részletesen elemzi ezt; fejtegetéseinek csak leglényegesebb pontjait emelhetjük itt ki. A leglényegesebbnek azt látjuk, hogy az egyén földterülete magántulajdonosává (és nem csak birtokosává) válik, ugyanakkor azonban e magántulajdon feltétele az, hogy az egyén a közösség polgára legyen. „A földbirtok elsajátításának feltétele itt az marad, hogy az egyén a közösség polgára legyen, de a közösség polgáraként az egyén magántulajdonos." Ennek a termelési viszonyok szempontjából az a természetes következménye, hogy nem jött létre állami rabszolgaság (mint Keleten), hanem a rabszolgák mindig magántulajdonban vannak. Világos, hogy ilyen társadalmi létnek tudatilag is elő kell segítenie a szubjektum-objektum-viszony fokozottabb és differenciáltabb kiképzését, ha olyan formációkkal hasonlítjuk össze, amelyek egyrészt megőrizték a társa-

dalmi élet őskommunisztikus közösségi formáit, másrészt, az egyes községek Görögországban kifejlődött szabadsága és önállósága helyett centralizált zsarnoki uralom alatt állnak (Kelet). A fejlődésnek ezt a tendenciáját még az is fokozza és gyorsítja, hogy egész szorosan kapcsolódik a városok és a városi kultúra keletkezéséhez és gyors növekedéséhez. Ez a Görögországban kifejlődött forma „nem a földet tartja az alapnak, hanem a várost, a falusiaknak (földtulajdonosoknak) ezt a már megteremtett székhelyét (központját). A szántóföld látszik a város területének; nem a falu a föld puszta tartozékának." Az ilyen képződmény feloldhatatlan problematikáját itt nem kell megvizsgálnunk. Csak az eddigiek kiegészítéseképpen hadd jegyezzük még meg, hogy Marx szerint az ilyen városállam virágzásának alapvető feltétele a vagyon viszonylagos állandósága: „A közösség fennmaradásának feltétele az egyenlőségnek és szabad, selfsustaining peasant-jeinek fenntartása és az, hogy továbbra is saját munkájuk legyen tulajdonuk fennmaradásának feltétele."[2]

A gazdasági fejlődésnek ezek az alapvető vonásai problémánk szempontjából rendkívül fontos következményekkel járnak: ezen a talajon olyan politikai demokrácia jön létre (természetesen a rabszolgatartók körében), amely a vallás területére is kiterjed, és ezáltal lehetővé válik, hogy a kibontakozó tudomány korán és messzemenőkig emancipálódjon a vallás társadalmi és ideológiai szükségletétől. Jacob Burckhardt ezt az új helyzetet és legfontosabb következményeit fejtegetései középpontjába állítja: „Mindenekelőtt itt semmiféle papság nem *egyesítette* a vallást és a filozófiát, és a vallásnak sem volt, mint már mondtuk, különösebb igénye olyan kasztra, amely a tudás és a hit adott védőjeként egyúttal a gondolkodás tulajdonosa is lehetett volna."[3] Csak ez világít rá azokra a társadalmi alapfeltételekre, amelyek a valóság tudományos visszatükröződését először választották el élesen a hétköznapi és vallásos visszatükröződéstől. Csak a tudomány így elért önállósága teszi lehetővé, hogy az emberek fokozatosan egy egységes, tudományos módszertant és világnézetet építsenek ki, a kategóriákat tudományos sajátosságukban és tisztaságukban meg-

2. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie*. I. köt. Moskau 1939. 378., 379. l.

3. J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*. II. köt. Kröners Taschenausgabe, Leipzig 1940. 358. l. Hasonlóan fejti ezt ki J. Beloch, *Griechische Geschichte*. I. köt. Strassburg 1893. 127., 128. l.

ismerjék, a gyakorlat és a kutatás egyes eredményeit általánosítsák és rendszerezzék stb.

A görög fejlődés ily módon megteremti a tudományos gondolkodás alapjait. Ehhez persze azonnal hozzá kell fűznünk, hogy a görög termelési módnak ugyanazok a törvényei, amelyek ezt a lehetőséget létrehozták, egyúttal áthághatatlan akadályt gördítettek maradéktalan kibontakozásának és következetes véghezvitelének útjába: a termelőmunka megvetését, amit a rabszolgagazdaság fejlesztett ki, és amit Jacob Burckhardt Antibanausentumnak nevez. Ezzel a problémával még akkor sem foglalkozhatnánk behatóan, ha fejtegetéseinket az itt leglényegesebb kérdésre korlátoznánk, arra, hogy miként termékenyíti meg kölcsönösen egymást a termelés és az elmélet. Elegendő lesz, ha – Plutarkhosz Marcellusról szóló életrajza nyomán – röviden jelezzük a helyzetet. Plutarkhosz elmeséli, hogy azok a kísérletek, amelyek a geometria törvényeit gépek előállítására akarták felhasználni, Platón leghevesebb ellenállásába ütköztek; ugyanis szerinte a geometria lealacsonyodik, ha gyakorlati, mechanikai problémákra alkalmazzák, és az érzéki-testi világba taszítják le. Ilyen hatások következtében a mechanika elvált a geometriától és kézműiparrá lett, amelyet mindenekelőtt a hadseregben alkalmaztak. Plutarkhosz még Arkhimédésznél is kiemeli, hogy megvetette a mechanika kézművességként való alkalmazását, és csak hazafiasságból vett részt találmányaival Syracusa védelmében. A termelőmunka megvetése természetesen csak annak a ténynek az ideológiai vetülete, hogy a rabszolga-társadalomban a gépek alkalmazása (a munka tudományos ésszerűsítése) gazdaságilag lehetetlen. Ennek az a következménye, hogy a görög fejlődésben sem az elméleti kutatás eredményei nem hathattak döntően a termelés technikájára, sem a termelés problémái nem fejleszthették tovább és nem befolyásolhatták gyümölcsözően a tudományt.

E korlátokon belül azonban a görög filozófia nem csak felvette, hanem sok vonatkozásban teljesen tisztázta is azt a döntő problémát, hogy mi a valóság tudományos visszatükröződésének sajátossága. Kidolgozta – a dialektika magas szintre való fejlesztésével a legszorosabb összefüggésben – mind a tudományos és hétköznapi (valamint vallásos) gondolkodás szétválásának formáit és ellentétességét, mind a tudományos visszatükröződésnek az élet szolgálatában betöltött szerepét, és azt a módot, ahogy az életbe visszatérve megtermékenyíti azt. A fent jelzett korlátnak az a következménye, hogy a tudomány és az élet közti kölcsönös vo-

natkozások a társadalmi megismerés területén, pl. az etikában sokkal konkrétabban mutatkoznak meg, mint a természettudományok módszertanában, ahol, különösképpen a természetfilozófia későbbi fejlődési fokain ismét túlnyomórészt antropomorfizáló kategóriákat állítanak a vizsgálódások középpontjába. Ennek ellenére fővonala a megismerés valódi objektivitásának megalapozása, és a mindennapi életen belül legyőzhetetlen szubjektivizmustól való elválasztása: a középpontban a mindennapi gondolkodás közvetlenségének eredményeképpen létrejövő érzéki csalódások és tévkövetkeztetések bírálata áll. Ebből a szempontból a Szokratész előtti filozófia fordulópontot jelent az emberi gondolkodás fejlődésében. Akár a tüzet vagy a vizet határozzák meg a legáltalánosabb szubsztanciaként, amelyből a valóság összes jelenségei levezethetők és megmagyarázhatók, akár a nyugalom vagy mozgás objektivitásra kényszerítő dialektikus ellentmondásosságát fedezik fel: mindezekben az esetekben a filozófia arra törekszik, hogy az emberi szubjektivitást határaival, korlátaival, előítéleteivel együtt messze maga mögött hagyja és az objektív valóságot – az emberi tudat hozzáadásaitól a lehető legkevésbé zavarva – a legnagyobb hűséggel tükrözze vissza. Ez a mozgás Démokritosz és Epikurosz atomizmusában éri el tetőpontját – itt már egész emberi jelenségvilágunkat az elemi anyagi részecskék kapcsolatának és mozgásának törvényszerű termékeként fogják fel. Bár itt is mindenütt – és különösképpen ezen a szellemi csúcson – újra és újra felmerül az elméletnek az a már elemzett gyöngesége, hogy a filozófiailag helyesen megragadott elvet lehetetlen egészen az egyedi vizsgálódásokig a tudomány valódi kutatási módszerévé tenni, mégis kétségtelen, hogy a görög filozófia megtalálta itt a természet visszatükrözésének végleges – ámbár részleteiben sokszorosan korrigált – módszertani modelljét.

Ha a Thalésztól Démokritoszig és Epikuroszig elért eredmények módszertani alapjait elemezzük, két alapvető megállapítást kell tennünk. Először is: az objektív valóság igazán tudományos megragadása csak akkor lehetséges, ha szakítunk a megszemélyesítő, antropomorfizáló szemléletmóddal. A valóság visszatükröződésének tudományos módja a megismerésnek mind tárgyát, mind alanyát dezantropomorfizálja. A tárgyat úgy, hogy magánvalóságát lehetőség szerint megtisztítja az antropomorfizmus minden hozzáadásától; az alanyt pedig úgy, hogy valósággal kapcsolatos magatartásával szakadatlanul ellenőrzi saját szemléletét, képzeteit és fogalomalkotását abból a szempontból, hogy az objektivitás antro-

pomorfizáló torzításai hol és miként hatolhatnak be a valóság elsajátításába. A konkrét megoldás későbbi fejlődés eredménye lesz, a módszertani alapokat azonban már itt lefektették: a megismerés alanya önálló eszközöket, tapasztalati módokat eszel ki, amelyek segítségével egyrészt függetleníti a valóság befogadását az emberi érzékek korlátaitól, másrészt pedig úgyszólván automatizálja az önkontrollt.

A dezantropomorfizálás kérdéséhez másodszor még azt kell megjegyeznünk, hogy véghezvitele a filozófiai materializmus tudatosodásával függ össze. Láttuk, hogy a mindennapi élet ősi, spontán materializmusa nem kínálhatott gondolati védelmet az idealista-vallásos megszemélyesítés előrenyomulása és uralma ellen. Éppen ezért a kultúra viszonylag magasabb fokán fellépő filozófiai materializmus semmiképp sem ezt folytatja és fejleszti tovább. Természetesen ilyen élményekre is támaszkodhat, azonban még ezt is teljességgel kritikusan és dialektikusan teszi: egyrészt a közvetlen érzéki benyomásokat alapnak tekinti és védi az idealista félremagyarázásokkal szemben, másrészt azonban egyre kritikusabb szemmel szakadatlanul felülvizsgálja őket. Tehát az a spontán meggyőződés, amely szerint a külvilág az emberi tudattól függetlenül létezik, filozófiai tudatosodása és világnézeti általánosítása révén minőségi változáson, minőségi fejlődésen megy át. Csak ezáltal lép be a materializmus és idealizmus közti tudatos harc a filozófiába, és csak ezáltal lesz központi kérdésévé. És e materialista általánosítás magaslata, amely egyúttal azt is meghatározza, hogy milyen szélességben és mélységben hatja át a tudományt a dezantropomorfizáló visszatükröződés és fogalomalkotás, a materializmus és idealizmus közti ütközet terepét is körülhatárolja. Természetesen itt még csak jelzésszerűen sem vázolhatjuk ezt az összecsapást. Csupán annyit kell megjegyeznünk, hogy a történelem folyamán a dezantropomorfizáló materializmus az emberi tudás mind nagyobb területeit hódítja meg, ezeket az idealizmusnak – kénytelen-kelletlen – ki kell ürítenie, úgy hogy a csatatéren az idealizmus lehetőségei egyre inkább beszűkülnek, ami magától értetődően nem fegyverletételt, hanem olykor az összeütközések kiélesedését jelenti, persze megváltozott feltételek között. De a görög materializmusnak, a dezantropomorfizáció görög módjának a rabszolga-társadalom gazdasági alapjaiból származó gyöngéire jellemző, hogy ezek a megváltozott formák többnyire csak a reneszánsz után merülnek fel. És még itt is heves csaták

dúlnak az összismeretek antropomorfizáló jellege körül (Fludd Kepler és Gassendi ellen).

A görög kultúra helyzetének megfelel, hogy a Szokratész előtti filozófusok dezantropomorfizáló tendenciája szükségszerűen azoknak a mítoszoknak a bírálatában éri el tetőpontját, amelyek a kor vallásos világképének tartalmát és formáját határozzák meg. És mivel a költészet itt döntőbb szerepet játszott kialakításában, fejlődésében, átértékelésében stb., mint bármikor a későbbi történelem során, a valláskritika a költészetet is éri. A görög filozófia úgynevezett művészetellenességének a Szókratész előtti időktől Platónig itt vannak a szellemi gyökerei. A reneszánsz óta, amikor újból erőre kaptak a dezantropomorfizáló tendenciák, e művészet elleni támadás megszűnik, vagy legalábbis rendkívül epizodikus szerepet kap, ami egyrészről az egzakt természettudományok fejlődésével és ezzel együtt a dezantropomorfizáló kategóriák konkretizálódásával függ össze, ami lehetővé teszi, hogy a művészetben a valóság visszatükrözésének másik, speciális formáját ismerjék fel (gondoljunk Galilei, Bacon stb. művészettel kapcsolatos állásfoglalására), másrészt azzal magyarázható, hogy a középkorban a mítoszokat az egyház formálta ki és értelmezte; a művészetnek is szabadságharcot kellett vívnia ellenük.

Ez a mindenfajta antropomorfizálás elleni harc tisztán és elvien nyilvánul meg Xenophanész ismert kijelentéseiben: „De a halandók azt hiszik, hogy az istenek éppúgy születtek, mint ők, és éppolyan öltözetük és hangjuk és alakjuk van, mint nekik." – „De ha az ökröknek és a lovaknak és az oroszlánoknak keze volna, vagy kezükkel festeni tudnának vagy szobrokat mintázni, mint az emberek, akkor a lovak lovakhoz hasonló, az ökrök ökrökhöz hasonló istenalakokat alkotnának és olyan testeket mintáznának, amilyen külsejük épp az illető állatfajoknak van." – „Az etiópiaiak azt állítják, hogy isteneik feketék és tömpe orrúak, a trák istenek pedig kék szeműek és vörös hajúak."[4] Ezzel az emberi gondolkodásban rendkívül fontos fordulat állt be: az, ami eddig a primitív mágiától a fejlett vallásig a természet és társadalom alapvető magyarázataként, az igazán objektív valóság központi elveként lépett fel, most maga is az emberi társadalom magyarázatra szoruló, szubjektív jelenségeként jelenik meg.

A vallásos antropomorfizálásnak ezzel a kritikájával párhuzamosan kibontakozik a görög filozófiában a mindennapi gondol-

4. H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*. I. köt. Berlin 1906. 41. l.

kodás bírálata is. Ez a motívum az egész fejlődésen végigvonul, a lét és a levés dialektikájában már az éleaiaknál és Hérakleitosznál is megtalálható, és a későbbi filozófiában egyre fejlettebb formákat ölt, miközben – és ezen a fokon ez elkerülhetetlennek látszik – a mindennapi gondolkodás szubjektív és antropomorfisztikus tendenciáinak bírálata félig vagy egészen átcsap a vallásos idealizmusba: a társadalmi fejlődésből, amelyben a rabszolgagazdaság szükségszerű zsákutcája egyre világosabban kifejezésre jut, a mi problémánk szempontjából mindenekelőtt az tűnik ki, hogy a természetről szerzett objektív tudás, amely ebben a korszakban az egyes tudományágakban elérte tetőpontját, kevésbé tudja befolyásolni az antropomorfizálás általános megismerésszerű magatartását, mint az önálló filozófia kezdeteinek sokkal hézagosabb ismeretei. Hegel az így előállt helyzetet nagyon világosan ismerte fel. Az antik és a modern szkepticizmus különbségét (és az antikvitáson belül a korábbi és későbbi korszak különbségét is) abban látja, hogy az előbbi a mindennapi gondolkodás kritikája, az utóbbi pedig mindenekelőtt a filozófiai gondolkodás objektivitása ellen irányul. Hegel kifejti: „E trópusok tartalma azonban még inkább bizonyítja . . ., hogy egyedül a közönséges emberi értelem dogmatizmusa ellen irányulnak; egyik sem vonatkozik az észre és megismerésére, hanem kizárólag csak a végesre és a véges megismerésére, az értelemre . . . Ennek folytán ez a szkepticizmus . . . a közönséges emberi értelem vagy a közönséges tudat ellen irányul, amely az adottat, a tényt, a végest (e végest jelenségnek vagy fogalomnak nevezzük) rögzíti, és mint biztoshoz, bizonyoshoz, örökhöz tapad hozzájuk; ezek a szkeptikus trópusok az ilyen bizonyosságok változóságát olyan módon bizonyítják be, amely a közönséges tudathoz közel áll."[5] Csak azokat a fejtegetéseket kell elolvasni, amelyeket Sextus Empiricus írt első trópusairól – ezekből ugyanis kitűnik, hogy az emberi érzékek – szubjektivitásból eredő – tévedési lehetőségeit elemzi, és az ebből szükségszerűen következő ellentmondásokra hívja fel a figyelmet. Hegel véleménye a szkepticizmusnak erről a válfajáról abban összpontosul, hogy ezt „első fokozatnak tekinthetjük a filozófiához", ugyanis az így keletkező antinómiák a puszta hétköznapi gondolkodás valótlanságát világítják meg. Hegel itt a végesről beszél, és nyomatékosan hangsúlyozza: egyre megy, hogy a jelenségről vagy

5. Hegel, *Verhältnis des Skeptizismus zur Philosophie. Erste Druckschriften.* Leipzig 1928. 184. l.

a fogalomról van-e szó. Döntőnek tehát a dialektikát látja, amely az így létrejövő antinómiák útján a dogmatizmust (az antropomorfizáló, szubjektumhoz kötött közvetlenséget) feloldja, és e felszabadulás következtében az objektivitáshoz, a magánvaló világ megismeréséhez vezet. Így pl. – lényegesen magasabb fokon, de ugyanazzal a problémával kapcsolatban – kimutatja, miként viszonyulnak a geometria antinómiái a mindennapi gondolkodáshoz: Elfogulatlanul elfogadjuk, hogy a pont egyszerű egy a térben, s e szerint nincs kiterjedése; de ha nincs kiterjedése, akkor nincs a térben, s így nem pont többé. Egyfelől a tér negációja, másfelől azonban, amennyiben a tér határa, érinti a tért: a tér e negációjának tehát része van a térben, maga is térszerű; s így magában semmis valami, de ezzel magában dialektikus is.[6] Csak futólag jegyezzük meg, hogy már Protagorasz felveti ezt a problémát, és Platón s Arisztotelész is foglalkozik vele, a *Hetedik levél*ben, illetve a *Metafizikáb*an. Tehát a mindennapi gondolkodás és az objektív valóság geometriájának ellentéte, amely csak akkor érvényesül, ha a geometriát megszabadítjuk érzékelésünk, eljárásmódunk stb. mozzanataitól, a görög gondolkodás közkincséhez tartozik.

A görög filozófia dezantropomorfizáló tendenciáinak úttörő nagysága és megoldhatatlan problematikája gyakran abban nyilvánul meg, hogy feloldhatatlanul összefonódik a visszatükröződési elmélet sorsával. A görög gondolkodás magától értetődőnek tartja, hogy a megismerés az objektív valóság helyes visszatükröződésén alapul. A Szókratész előtti filozófia ezért kérdésként is alig veti fel; még akkor sem foglalkozik vele, amikor – a lényeg objektivitásának problémája következtében – a dialektikus visszatükröződéshez való átmenet végbemegy. Később az objektív valóság filozófiai kifejtése helyett az ismeretelméleti kérdésfeltevések kerülnek túlsúlyba, de a visszatükrözési elmélet ekkor sem szorul ki a középpontból, ellenkezőleg, pozíciója tovább erősödik. Bármilyen különbözőképpen értelmezi is Platón és Arisztotelész a valóság visszatükrözését, ennek központi jelentőségét – a modern filozófiával ellentétben – mindketten vitathatatlannak tartják. Mivel azonban a megelőző fejlődés a magánvaló lét megmagyarázásának folyamán nemcsak a közvetlen-érzéki külvilág, hanem a lényeg megismerésének kérdését is fölvetette már, az ismeret-

6. Hegel, *Előadások a filozófia történetéről*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1959. 372. l.

elmélet irányában megtett fordulatnak épp itt kell választ keresnie, éspedig Platónnál mindenekelőtt a fogalomképzés kérdésére, arra, hogy miként tudja a fogalom, a szemlélet és a képzet megvilágításában, a lehető legpontosabban visszatükrözni az objektív valóságot.

Az ismeretelmélet felé való fordulással azonban a filozófia az idealizmus útjára lépett. A visszatükrözés idealista megkettőzése (a valóság egyszerű visszatükrözése helyett itt az eszmék, valamint a tapasztalatok világának visszatükrözéséről van szó) szükségképpen komolyan veszélyezteti a megismerés dezantropomorfizálásának eddigi vívmányait. E folyamat alapvető eredményeinek egész sora változatlan marad ugyan, így Platónnak a matematikával és geometriával kapcsolatos álláspontja; de az eszmék világának és a valóságnak az elválasztása, az önálló – metafizikai – valóság, amit Platón az eszméknek tulajdonít, az emberi gondolkodást – mint ezt Arisztotelész kezdettől fogva világosan látta és élesen bírálta – az antropomorfizmus már elhagyott szintjére vezeti vissza. Arisztotelész megbírálja például az eszmék platóni tanának csodálatos és ellentmondásos voltát: a legkülönösebb „az az állítás, hogy vannak bizonyos érzéki világon kívül eső lények, s hogy ezek ugyanazok, mint az érzékelhetők, csakhogy örökkévalók, míg emezek mulandók", fűzi hozzá, de az ilyen antinómián keresztül e szemléletmód szükségszerűen az antropomorfizmushoz és ezzel a valláshoz vezet vissza. Gondolatmenetét ennek megfelelően így folytatja: „Így szoktak beszélni a magában vett emberről, a magában vett lóról meg a magában vett egészségről, de aztán többet nem is tudnak mondani a tárgyról, akárcsak azok, akik hirdetik az istenek létezését, de emberformájúnak mondják őket. Ezek sem tesznek egyebet, minthogy örökkévalókká tesznek embereket, amazok meg az ideákat teszik örökkévaló érzéki dolgokká."[7]

Az ideák világának antropomorfizálása tehát közvetlenül abból ered, hogy az idealista filozófia megítélése szerint a jelenségvilág mellett, jobban mondva fölött, egy önálló egzisztencia létezik. Ezt az önálló egzisztenciát szükségképpen önálló jellemvonásokkal kell felruházni, és mivel ezek nem az anyagi világnak, az elválaszthatatlan összetartozásnak s egyúttal a dialektikus ellentmondásosságnak a képei – mi mások lehetnének, mint az emberi lé-

7. Arisztotelész, *Metafizika*. III. könyv, 2. fej. Idézve Halasy Nagy József fordításából. Felsőoktatási Jegyzetellátó V. 1957. 47. l.

nyeg kivetítései? Ez természetesen csak az előttünk álló bonyolult tényállás legáltalánosabb alapja. Az idealista tendenciának ugyanis sokkal konkrétabb következményei vannak itt, amelyek azonban kivétel nélkül mind ugyanebből a forrásból származnak. A munkafolyamat elszigetelt pszichológiája például éppúgy szolgáltatja az idealista világképekhez a mintát, ahogyan a munka – ha valódi, konkrét totalitásában ragadják meg – a valóság helyes visszatükröződésének, és ezzel az antropomorfizáló szemléletmódtól való eltávolodásnak a kiindulópontjává válik. Ez az ellentét a legtisztábban a szubjektivitásnak (aktivitásnak) és az anyagnak a viszonyában mutatkozik meg. Elegendő talán, ha ezt csak Arisztotelész és Plótinosz felfogásával világítjuk meg. Arisztotelész mindenekelőtt élesen megkülönbözteti, hogy valamit a természet vagy az emberek munkája hoz-e létre: „ellenben a művészet hozza létre mindazt, aminek formája előbb a lélekben van meg... S így megy tovább a gondolatsor, míg az illető olyan végső pontra nem jut, amit aztán önmaga is meg tud cselekvésével valósítani. S akkor az ebből a gondolatból létrejött mozgást, ami a gyógyuláshoz vezet, alkotásnak, alkotó tevékenységnek nevezzük. Így történik, hogy bizonyos értelemben az egészség az egészségből keletkezik, s a ház a házból: az anyagi ház az anyagtalan, szellemi házból. Mert az orvosnak és az építőművésznek a művészete az egészségnek, illetve a háznak a formája."[8]

A természetes és a művi genézis szétválasztása nemcsak a munka lényegének megismerését teszi lehetővé, hanem azt is megakadályozza, hogy hamisan általánosítsák, hogy kategóriáit kritikátlanul alkalmazzák az emberen kívüli valóságra. Plótinosz azonban éppen ezt teszi. A munka lényegéhez tartozik, hogy a dolgozók szemében az anyag tulajdonságai az általuk tételezett konkrét célra vonatkozóan lehetőségekként tűnnek fel. Plótinosz ezt a mindenkor konkrét és meghatározott lehetőséget absztrakttá és abszolúttá általánosítja, és szembeállítja a munkában való szellemi részvétellel, amely ebben az összefüggésben – szinte absztrakt módon általánosítva – aktualitásnak tűnik a potencialitással szemben. „Mert a potenciális – mondja – sohasem mehet át az aktuálishoz, ha a potenciális a létezők birodalmában a legfelső posztot foglalja el. (Vita a materializmussal – L. Gy.) Ugyanis nem hozza önmagát mozgásba, hanem az aktuálisnak előtte kell járni... Hiszen az anyag biztosan nem hozza létre a formát, a mi-

8. I. m. 151. l. alapján.

nőség nélküli nem teremti meg a minőséget, és a potenciális sem előzi meg az aktuálist."[9] Ezzel Plótinosz a munka révén történő termelés sémájára redukálta mindazt, amit az objektív valóság és mindenekelőtt a természet létrehozott. Ebből szükségszerűen az következik, hogy az alkotót is fel lehet ruházni antropomorfizáló jellemvonásokkal. Arisztotelész már Platónnál világosan felismerte, hogy az eszmék tárgyaktól való önállósítása szükségszerűvé teszi az összefüggéseknek ezt a megfordítását. Vitatkozik azzal a fölfogással, amely szerint „mind a létezésnek, mind a keletkezésnek az ideák az okai. Ámde ha feltételezzük is, hogy az ideák léteznek, mégsem jönnek létre a bennük részesedő dolgok, ha nincs mozgató, amely létrehozza őket... Hogy egyesek örökök, mások pedig nem, az az okozatiság szempontjából nem játszik szerepet[10]." A klasszikus ókor objektív idealizmusa, amely az ideák világában a jelenségek világától elválasztott és önállóvá vált lényeget is a valóság tényleges okává változtatta át, nem tehetett mást, mint hogy az így meghatározott okot antropomorfizálva, mitologizálva mint a világ keletkezésének, létének és levésének „munkafolyamatát" fogta fel, és ezzel élét vette mindannak, amit a filozófia a megismerés dezantropomorfizálása, tudományként való megalapozása érdekében addig tett.

A munkafolyamat modell-szerepének mint az újabb antropomorfizálás alapjának történelmileg még bensőségesebb okai vannak, mint azt e rövid és elvont fejtegetések mutatják. Ugyanis nem csupán az általában vett elvont munkát, hanem ezen túlmenően, konkrétan a munka sajátos, antik felfogását vetítik bele az objektív valóság tényleges okozati összefüggéseibe. Ebben a felfogásban – ahogy a rabszolgatársadalom ellentmondásai mind nyilvánvalóbbá válnak – a munkának és főként a testi munkának a megvetése egyre nagyobb szerephez jut. Ebből filozófiailag az következik, hogy az eszmék világának és az anyagi valóságnak imént jellemzett mitológiai-antropomorfizáló viszonya szükségképpen hierarchikus, és e hierarchiában a mindenkori teremtő elv, létéből kifolyólag, ontológiailag magasabban áll, mint az, amit létrehozott. Plótinosz szerint: „Még a tökéletes is önmagánál

9. Plotinos, *Enneaden*. Band II. Berlin 1878. V. I. Buch, Kapitel 26. Idézve H. F. Müller fordításából, 253. l.

10. Arisztotelész, *Metafizika*. Felsőoktatási Jegyzetellátó, V. 1957. 29. l. alapján.

csekélyebbet nemz és teremt."[11] Ez a hierarchia, amely szerint a teremtett, a létrehozott szükségszerűen alantasabb, mint az alkotó, a munka görög értékelésére vezethető vissza. A filozófiai idealizmus lényegéből ez semmiképp sem következik feltétlenül, noha a vallásos világnézethez való visszatérés elemei ebben is benne rejlenek. De a kapitalista gazdaságnak és munkáról vallott felfogásának a hatására Hegel, aki szintén objektív idealista volt, ezt az összefüggést teljesen ellentétes módon határozza meg. A munkafolyamatról és ennek termékéről ezt mondja: „Ennyiben az *eszköz magasabbrendű* a *külső* célszerűség *véges* céljainál; – az *eke* tiszteletre méltóbb, mint közvetlenül az általa szerzett élvezetek, amelyeket szerez, és a célok. A *szerszám* fennmarad, míg a közvetlen élvezetek elmúlnak és feledésbe mennek. Szerszámaiban van az ember hatalma a külső természet felett, bár céljai szerint sokszorosan alá van neki vetve."[12] Nem tartozik ide, hogy Hegelnél hol jut szerephez ez az antropomorfizáló demiurgoszmítosz.

Ez a klasszikus ókorban létrejövő hierarchia a későbbi gondolkodásban döntő jelentőségre jut. Az általános tartalmat tekintve fokozatosan a primitív vallásos elképzelésekhez tér vissza, azonban ezt a fordulatot fejlettebb filozófiai alapokon hajtja végre, a tudományos-módszertani előrehaladás eredményeit részben felszívja magába, és ezáltal megteremti annak gondolati alapjait, hogy a vallás a civilizáció, a tudomány magasabb fokán is fenn tudjon maradni. Nem szükséges részletesen kifejtenünk, milyen fontos ez a tendencia, amely a tudományos kutatás egyes eredményeit, sőt gyakorlatilag szükségszerű módszerét (a dezantropomorfizálást beleértve) fenntartja, kihasználja, sőt egyes esetekben akár tovább is fejleszti, és ugyanakkor teljes mértékben elveszi világnézeti élét: a dezantropomorfizáló módon végrehajtott tudományos kutatás ugyanis ennél az irányzatnál a „végső kérdések" tárgyalásakor új antropomorfizálásba csap át. Erre klasszikus példa a platóni ideatan; az a Platónnal kezdődő tevékenység, amely a világnézetet az antropomorfizálásra vezette vissza, csaknem egy évezredre meghatározta a tudományos gondolkodás sorsát Európában, és időnként csaknem teljesen feledtette a klasszikus ókor valódi vívmányait.

11. Plotinos, *Enneaden*. Band II. Berlin 1878. V. I. Buch, Kapitel 6. II. 147. l.

12. Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 346. l.

A platóni ideavilág mély kétértelműsége azon alapul, hogy a legmagasabbrendű absztrakciónak, a tiszta érzékfölöttiségnek és a legelevenebb konkrétságnak kell benne egyidejűleg és egymástól elválaszthatatlanul megtestesülnie. Az eszmék világában érzékimisztikus formákban testesül meg a dolgoktól elválasztott, önállóvá változtatott lényeg és az a teremtő, hatékony erő, amely a jelenségek világát létrehozza. Magánál Platónnál gyakran még csak lappang ez a kétértelműség, de az újplatonizmusban teljesen nyíltan kifejlődnek összes ellentmondásai. Ezért fejtegetéseinkben Plótinoszhoz kapcsolódunk, aki az eszmék világáról ezt mondja: „Ha az intelligibilis szubsztanciáról és az ottani nemekről és princípiumokról beszélünk, egy intelligibilis önállóságot kell feltételeznünk, éspedig úgy, hogy ez valóságosan létezik, még magasabb fokon, ugyanis a testi levést és az érzéki tapasztalást és a mennyiségeket már elvonták belőle . . ."[13] Tehát röviden összefoglalva: az eszmék világa maga a valóság – amely ennek képmása és terméke – mínusz a levés és a mennyiség. E két absztrakció – mint absztrakció, mint tiszta gondolati művelet – magábanvéve végrehajtható lenne, noha a tárgyi világ racionális megismerése szempontjából a mennyiségi viszonylatok felkutatása nélkülözhetetlennek bizonyult. De hogyan teremthető meg, mint Plótinosz követeli, a kapcsolat ehhez a világhoz, ha ezt – a feltételnek megfelelően – nem mint az érzékileg adottból nyert puszta absztrakciót fogjuk fel? Egy létező világ – és ennek, mint tudjuk, az anyag puszta lehetségességével ellentétben a legmagasabbrendű aktualitásnak kell lennie –, amelyet az érzéki-nemérzéki-érzékfölötti közvetlenségbe felvesznek és ugyanakkor mint a tulajdonképpeni valóság tiszta lényegét, egyedüli szubsztanciáját és mozgató erejét fogják fel – hogyan fogalmazható meg az a módszer, amely ezt elfogadhatóvá teszi?

Ehhez az „intellektuális szemlélet" koncepcióját kellett kigondolni. (A fogalom a lényeges, és nem az, hogy mikor és hol vezették be a műszót.) Ez a koncepció átveszi a tudománytól a dezantropomorfizálás bizonyos – természetesen eltorzított – mozzanatait. Az ugyanis nyilvánvaló, hogy az ilyen valóság – amely a közvetlen érzékelésnek megfelel ugyan, de levés és minőség nélküli – a gondolkodás normális eszközeivel nem fogható fel. Itt azonban nem lehet a mindennapi gondolkodáson a tudományos

13. Plotinos, *Enneaden*. II. Band Berlin 1878. VII. II. Buch. Kapitel 7. 263. l.

dezantropomorfizálás egyszerű továbbfolytatásának segítségével túlhaladni. Nemcsak azért lehetetlen ez, mert a mennyiségi viszonyok absztrahálásának, a levésben megnyilvánuló törvények megragadásának épp ebben döntő szerepe van, hanem azért is, mert itt annak a tendenciának kell uralkodnia, amely a jelenségek tiszta magánvalóságát az emberi befogadóképesség tulajdonságainak lehető legteljesebb kiiktatásával akarja megragadni, míg a platóni „érzékfölötti valóság" elválaszthatatlan kapcsolatban áll az embernek mint embernek a lényegével. Az a követelmény keletkezik tehát, hogy a gondolkodás emelkedjen az emberek antropológiai színvonala fölé, és ugyanakkor mégis – megtisztítva – őrizze meg ezt, sőt épp e megtisztítás révén valósítsa meg összes lehetőségeit. Ezen alapul mély rokonsága a vallásos magatartással: mindkettő közvetlenül kapcsolja össze a mindennapi élet szubjektumát és objektumát, miközben érzelmileg nyomatékosan e szféra fölé emelkedik, sőt patetikusan elhagyja és tagadja ezt a szférát. Az ilyen egyidejű ténykedés tehát egyrészt fenntartja a mindennapi életre jellemző közvetlen kapcsolatot az elmélet és a gyakorlat között, e felfogásnak azokkal a korlátaival együtt, amelyek az igazi objektivitásba való behatolást gátolják, másrészt a valósággal kapcsolatos normális magatartás feladását feltételezi: mivel az objektum (az intelligibilis valóság, az eszmék világa) több, mint emberi, a szubjektumnak is saját színvonala fölé kell emelkednie ahhoz, hogy befogadására képessé váljon.

Látszólag itt a tulajdonképpeni emberré válás egyik aktusáról van szó: Az eszmetan és a vallás egyaránt azon a véleményen van, hogy az emberi lélek csak itt találhatja meg önmagát, ellentétben a tudományos magatartással, amelyben – állítólag – az emberi létet elhagyják, megerőszakolják, kiürítik és eltorzítják. Valójában homlokegyenest ellenkező a helyzet. A tudomány dezantropomorfizálása eszköz arra, hogy az emberek úrrá legyenek a világon: annak a magatartásnak a tudatosítása, módszerré való emelése ez, amely a munkával kezdődik meg, s az embert kiemeli az állati létből és hozzásegíti ahhoz, hogy emberré alakítsa magát. A munka és a belőle kinövő legmagasabbrendű tudatos forma, a tudományos magatartás ezáltal nemcsak a tárgyi világ fölötti uralom eszköze, hanem ettől elválaszthatatlanul kerülő út is, amely a valóság gazdagabb feltárása következtében magukat az embereket gazdagítja, és összetettebbé, emberibbé teszi, mint amilyenek egyébként lehetnének. Az intellektuális szemlélet és a vallás azonban, amikor az embert a mindennapi élet fölé akarja

emelni, abból indul ki, hogy az ember lényege önmaga számára éppoly transzcendens, mint az objektív, földi élet szemszögéből nézett eszmevilág vagy vallásos „valóság". Minden itt javasolt módszer az Erósz tanától az aszkézisig, eksztázisig stb. arra való, hogy az emberekben e transzcendens lényeg iránti törekvést fölébressze, és ezt a transzcendenciát egymást kizáró módon, ellenségesen, elutasítóan szembeállítsa a valódi emberrel.

Így tehát itt ál-antropomorfizálás jön létre, mégpedig kettős értelemben, objektív és szubjektív módon egyaránt. Objektíven, amennyiben egy „emberfölötti", „emberen túli" világot teremt, amely állítólag nemcsak független az emberi tudattól, mint a valódi világ, hanem betű szerinti értelemben is egy túlvilágot képvisel, és ezt minden más érzékelhető és elgondolható létezéssel szemben valami minőségileg különböző és magasabb rendű valóságnak fogja fel; mozzanatainak teljességére mégis egy emberen túli világba vetített antropomorfizálás jellemző. Szubjektíven, mert ha a szubjektum egy ilyen világot elfogad, akkor meglevő emberi létével és erkölcsileg megformált személyiségével is radikálisan szakítania kell, mert csak így teremthet e világgal termékeny kapcsolatot. Noha Platón Erósz-tana abban a folyamatban, amelyben az emberi etika az ideavilág intellektuális szemléletéhez emelkedik fel, az átmenetnek nagyobb szerepet biztosít, mint a törésnek és az ugrásnak, mégis jogosan élezzük ki az emberen belüli etikával szemben megnyilvánuló szubjektív ellentétet mint e felemelkedés szubjektív mozzanatát. Mert a tanítványok a lappangó ellentétet itt is habozás nélkül nyíltan szembeszökő ellentétté fejlesztették tovább.

Itt még csak mellékesen jegyezzük meg, hogy amikor egy emberen túli eszmevilág koncepciója antropomorfizmusba csap át, szükségszerűen jelentős mértékben magábafogad – persze gyakran öntudatlanul – bizonyos esztétikai princípiumokat. Ez magától értetődik. Ugyanis az eszmevilágot érzékfeletti-érzékletes jellege szükségszerűen a művészet bizonyos fontos jellemvonásaival, pontosabban a művészi alkotás elveinek – szintén transzcendensbe vetített – álmegvalósításaival látja el; a tökéletes vagy legalábbis emberfölötti demiurgosznak szükségképpen művészfelettinek is kell lennie. Ebből következik az is, hogy Platón határozottan, Plótinosz pedig fenntartással, de mindketten elutasítják a művészetet. (E művészetellenesség tartalmát tekintve pontos ellentéte annak, amit a Szókratész előtti filozófusoknál megállapítottunk.) Hosszabb részletet idézünk Plótinosznak az „intelligibilis szép-

ség"-ről szóló fejtegetéséből, hogy az olvasó e problémakör általános körvonalait világosan láthassa; de az esztétikai következtetéseket csak elemzésünk előrehaladottabb szakaszában vonhatjuk le. Plótinosz ezt mondja: „És mindegyikben önmagában megvan minden, másrészt másban mindent lát, úgy hogy mindenütt minden van és minden mindennel egy és mindegyik minden – és mérhetetlen a ragyogás... Mindegyiknél valami más magasodik ki, de ez egyúttal mindent megmutat. Tiszta mozgás is van itt, mert mentében nem térít el valami mást tőle különböző mozgásától és a nyugalmat sem rendíti meg, mert változandóság nem zavarja meg; és a szép azért *szép*, mert nem a *szépben* van. Egyik sem idegen földön lépdel, hanem minden hely ő maga, és mivel pályája felfelé irányul, kiindulópontja is vele megy, és sem ő, sem a tér nem más... Itt (az érzékek világában) a részből egy másik rész származik, és minden rész egyedül önmagáért marad; ott azonban mindig az egészből származik minden rész, és mégis egyszerre létezik a rész és az egész. Noha résznek látszik, de éles szemmel látható benne az egész. Ott fent a látás nem fárad el, nem csömörlik meg, nem marad abba; hiszen ott nem volt hiány, amelynek végső teljesedése után kielégülés következhetnék, sem sokféleség vagy különbözőség, hogy esetleg ne tetszenék, ami másé: fáradhatatlan, kimeríthetetlen minden."[14] Nyilvánvaló, hogy Plótinosz itt minden kategóriát és kategoriális vonatkozást – természetesen eksztatikusan túlzó módon – az esztétikából önállósított.

Részletesebben kellett foglalkoznunk a görög filozófia dezantropomorfizáló tendenciáinak ezzel a visszafejlődésével is, mert a valóság tudományos visszatükröződésének sorsára rendkívül nagy hatással volt; különösen azért, mert a hanyatlás nem kívülről, nem közvetlenül abból a mágikus-vallásos képzetkörből indult ki, amelynek legyőzésére a görög filozófia eredetileg vállalkozott, és amelynek legyőzésében világtörténelmi lépést tett, hanem magából a filozófiából. Ez azt jelenti, hogy – mint már az eddigiekből láthatjuk – az antropomorfizáló és dezantropomorfizáló tendenciák közti harc a visszatükröződési elmélet kifejlődésének és kifejtésének minden kérdésében lényegesen magasabb szinten folyik le, mint korábban. Most már nemcsak egy primitív antropomorfizáló szemléletmód legyőzésére kell kísérletet tenni, e fordulat óta az a feladat, hogy e tendenciák harcát a

14. I. m. II. Band V. VIII. Buch. Kapitel 3. 204. l.

legfejlettebb filozófián és tudományon belül vívják meg. Annál is inkább ez a helyzet, mert ez a küzdelem a késő-görög gondolkodásban sem szakadt félbe. Röviden utaltunk már arra, hogy Arisztotelész szembeszegült az ideák tanának antropomorfizáló, objektíve tudományellenes szellemével, és elég Epikurosz nevét megemlíteni ahhoz, hogy ezt a helyzetet másik oldaláról világítsuk meg. Közismert, hogy Epikurosz élesen fellépett a vallásos hit ellen; Lucretius hangsúlyozza, hogy az epikuroszi filozófiának ez a magva világtörténelmi jelentőségű, és még Hegel is, akinek Epikurosz-ellenessége gyakran a megértés teljes hiányáról tanúskodik, fizikájával kapcsolatban kiemeli, „hogy szembeszállt a görögök és rómaiak babonájával, s az embereket föléje emelte ennek."[15]

II. A dezantropomorfizálás ellentmondásos fellendülése az újkorban

Ez az ellenállás hatékony volt ugyan, mégis meg kell állapítanunk, hogy a klasszikus ókor végén azok az antropomorfizáló tendenciák jutottak túlsúlyra, amelyek lényegében véve a középkori gondolkodáson is úrrá lettek. Az antropomorfizáló elv ellen széles fronton csak a reneszánsz idején indul új támadás, és ez minden problémának megadja azt az alapjellegzetességet, amelyet – persze sok nem jelentéktelen változattal – mind a mai napig megtartottak. Történelmi okokra vezethető vissza, hogy ezt az újabb fejlődést lényegesen más vonások jellemzik. Problémánkkal kapcsolatban két főokról kell beszélnünk.

Először is a dezantropomorfizáló irányzat előrenyomulásának szélessége, mélysége, intenzitása stb. attól függ, hogy egy adott korszakban a munka és a tudomány milyen mértékben tud úrrá lenni az objektív valóságon. Már utaltunk a klasszikus ókor rabszolgatársadalmának korlátaira; ezekből az következett, hogy a valóság dezantropomorfizáló visszatükröződésének tudományos alapja kezdettől fogva szükségszerűen szűknek bizonyult, és jelentős kiterjesztése társadalmilag nem volt lehetséges. Ez pedig oda vezetett, hogy a kezdet zseniális általánosításai nem hatolhattak be az objektív valóság részleteibe, nem termékenyíthették meg a különös tényeket, összefüggéseket, törvényszerűségeket stb., és

15. Hegel *Előadások a filozófia történetéről.* II. köt. Akadémiai Kiadó, 1959. 323. l.

ezért a konkrét általánosságig, átfogó módszertanig nem emelkedhettek. Ez a rabszolgatársadalom összeomlása után, a középkorban megváltozik. Engels kimutatja, hogyan vezettek ezek a „sötét évszázadok egy sereg olyan tudományos és technikai felfedezéshez, amelyek nélkül a reneszánsz nem fordulhatott volna újra a tudományosság felé."[16] Természetesen ezek csak egyes esetekben és kevéssé hatottak koruk gondolkodására, amelyen a teológia uralkodott. Bizonyos felhalmozódásra, a mennyiség lassú növekedésének az új tudományos magatartás új minőségébe való átcsapására volt szükség ahhoz, hogy ez a fordulat létrejöhessen. Másodszor azonban ezt a természet és társadalom anyagcseréjéből származó tendenciát egy másik, éppilyen fontos tendencia keresztezi: nemcsak azt kell figyelembe venni, hogy egy társadalom mekkora ismeretanyagot és ebből kifolyólag milyen mélyreható kérdésfeltevéseket bocsát a tudomány és a filozófia rendelkezésére, hanem azt is, hogy milyen mértékben bírja ideológiailag elviselni azokat az általánosításokat és igazságokat, amelyeket e mindenkori anyagból tudományosan le lehet vonni.

Ha tehát most rátérünk az újkori fejlődés elemzésére, mindenekelőtt a klasszikus ókortól különböző, legfontosabb mozzanatokat kell kiemelnünk, e korszaknak azokat a sajátos vonásait – persze csak nagy általánosságban –, amelyek a tudományos visszatükröződés dezantropomorfizáló tendenciáiban új, és bizonyos értelemben végleges fordulatot idéztek elő. Az első és mindenre kiterjedő mozzanat itt a kapitalista termelési mód létrejötte. Ez a gazdasági formáció nem véletlenszerű, hanem ellenkezőleg, törvényszerűségének lényegéből, tehát történelmi-szisztematikus szükségszerűségből kifolyóan az utolsó osztálytársadalom. A kapitalizmus egyrészt kitermeli a kizsákmányolás nélküli társadalom anyagi feltételeit, másrészt létrehozza saját „sírásóját", a proletariátust, márpedig a proletariátus „felszabadulásának feltétele minden osztály eltörlése".[17] A kapitalizmusnak ez az ellentmondásossága még távolról sem lépett nyíltan előtérbe, de máris kialakította a tőkés társadalomnak mint gazdasági alakulatnak a sajátosságát, azt az elvi eltérést, mely az összes megelőző formációktól megkülönbözteti. Marx ezt a következőképpen határozza

16. Engels, *A természet dialektikája*. Marx–Engels *Művei*. 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 463. l.

17. Marx, *A filozófia nyomorúsága*. Marx–Engels *Művei*. 4. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1959.

meg: „Minden eddigi társadalmi forma a gazdaság fejlődése – vagy más szóval a társadalom termelőerőinek fejlődése miatt hanyatlik le. A klasszikus ókorban tudtak erről, és ezért a gazdaságot egyenesen azzal vádolták meg, hogy felbomlasztja az állami közösséget. A feudális állapotokat a városi ipar, a kereskedelem, a modern mezőgazdaság buktatta meg (sőt olyan egyedi találmányok is hozzájárultak ehhez, mint a puskapor és a nyomda). A gazdagság fejlődésével – és ezzel együtt az egyének új erőinek kifejlődésével és kibővült kereskedelmével feloldódtak az állami közösség alapjául szolgáló gazdasági feltételek, az állami közösség különböző alkotóelemeinek politikai viszonyai, amelyek megfeleltek neki: a vallás, amely idealizálta (és mind a kettő adott viszonyban állt a természettel, amelyben minden termelőerő feloldódik); az egyének jelleme, szemléletmódja stb. . . . A fejlődés természetesen nemcsak a régi alapon ment végbe, hanem *magának ennek az alapnak a fejlődése volt.* Magának ennek az *alapnak* a legnagyobb fokú kifejlődése (a virágzás, amellyé átváltozik; azonban mégis mindig ez az alap, *ez* a növény mint virágzás; innen a hervadás a virágzás *után* és a virágzás következményeképpen) az a pont, amelyben ő maga formává kimunkálódik, amelyben a *termelőerők legmagasabb fokú fejlődésével* egyesül, és ezért az egyének leggazdagabb fejlődésének pontja is. Mihelyt ezt a pontot elérik, a további fejlődés hanyatlásnak látszik, és az új fejlődés új alapról indul meg."[18] Ezzel szemben a kapitalizmus nem ismer ilyen korlátokat. Természetesen vannak bizonyos korlátai, sőt szakadatlanul termeli és újratermeli ezeket, de, mint Marx mondja, állandóan megszüntetett korlátokat hoz létre, és nem „szent határokat": „A *tőke* korlátja, hogy ez az egész fejlődés ellentétesen zajlik le, és a termelőerők, az általános gazdagság stb., tudás stb. kidolgozása úgy jelenik meg, hogy a dolgozó egyén *külsővé változtatja magát;* a belőle kidolgozottakat nem *saját* gazdagsága, hanem *idegen gazdagság* és saját szegénysége feltételeinek tekinti. De maga ez az ellentétes forma eltűnőben van, és kitermeli saját megszüntetése valódi feltételeit."[19]

Minket itt csak két mozzanat érdekel. Először az, hogy a termelőerők kibontakozásának a korábbi formációk értelmében nincsenek „szent határai", hanem immanens tendenciáját tekintve

18. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie.* I. köt. Moskau 1939. 438., 439. l.

19. I. m. 440. l.

magáértvéve korláttalan. Másodszor, hogy a termelőerők korláttalan kitágítása a tudományos módszerek szintén korláttalan kifejlesztésével kölcsönhatásban zajlik le, és eközben kölcsönösen megtermékenyítik és befolyásolják egymást. A korábbi formációk termelésének korlátai megszűnnek, és ezzel megszűnnek a tudományos módszer kiterjesztésének és elmélyítésének összes korlátai is. A tudomány fejlődésére elméletileg és gyakorlatilag csak most lesz jellemző, hogy végtelen folyamatban valósul meg. Ezzel szorosan összefügg, hogy a tudomány eredményei, mindenekelőtt a munkafolyamat átalakítása révén, egyre erősebben hatják át a hétköznapi életet, és noha alapszerkezetét természetesen nem változtatják meg, megjelenési és megnyilvánulási módjait lényegesen módosítják. Például egyre inkább szétszakad a kézművességet és művészetet összekötő évezredes kapcsolat, az élet és a munka szféráiba behatol a tudomány, noha eddig ilyen befolyástól teljesen távol álltak stb.

Ez a gyökeresen új helyzet befolyásolja a tudományos szellem dezantropomorfizáló tendenciáinak fejlődését társadalmilag gátló tényezők közül azt, amelyet másodszor vizsgáltunk meg; arra a jelenségre gondolunk, hogy a tudomány általánosított eredményeit elutasítják, ha osztályszempontból elviselhetetlenek. Ez természetesen általános érvényű: mindig egy uralkodó osztály helyzetének problematikus voltáról tanúskodik, ha a tudományos eredmények következményeit nem bírja elviselni; az általa felszabadított termelőerők segítségével létrejött tudomány, ha eredményeit módszertanilag és világnézetileg végiggondolják, ellentmondásba kerül osztályuralma ideológiai feltételeivel. A kapitalizmusban kialakult új helyzetet az jellemzi, hogy az uralkodó osztály érdekei meghasonlanak: egyrészt nem akarja eltűrni, hogy rés támadjon az uralmát alátámasztó világnézetben, másrészt el kellene buknia, ha termelőerőit nem fejlesztené mindig tovább, és ennek megfelelően nem mozdítaná elő a tudományt is. Láthatjuk tehát, hogy ami a tudományos visszatükröződés dezantropomorfizáló jellegét illeti, az uralkodó osztály társadalmi-történelmi értelemben kettős funkciót tölt be, és ez az ideológiai hanyatlás tendenciáinak új jelleget kölcsönöz.

Az uralkodó osztály, főként eleinte, megkísérli természetesen azt is, hogy a tudományos módszer újításaira és a belőlük fakadó új eredményekre a régi módon reagáljon. A legvilágosabban ezt a csillagászat kopernikuszi fordulata körül lezajlott nagy harcok példájából láthatjuk. A részletekkel nem foglalkozhatunk, csak

annyit állapítunk itt meg, hogy az akkori reakció ideológiai hatalmainak fokozatosan el kellett fogadniuk az új eredményeket, és legalábbis el kellett tűrniük, hogy az új módszerek alapján folyjon tovább a munka, noha világnézeti következményeiket elutasították, sőt üldözték is. (Gondoljunk csak Bellarmin bíboros álláspontjára.) A tudomány és a reakciós ideológia későbbi összecsapásai is ugyanezt a képet mutatják.

Ebből azonban semmiképpen sem következik, hogy az olyan tudomány módszere és eredménye, amelyben, mint nemsokára látni fogjuk, a dezantropomorfizálás elve egyre tudatosabban és energikusabban jut uralomra, az uralkodó osztály számára ideológiailag elviselhetővé válik. Ellenkezőleg. Fokozottabban harcol az ilyen eredmények ellen, de új eszközöket kell igénybe vennie. Ezeket úgy kell megalkotnia, hogy a tudomány normális, gyakorlatilag hatékony fejlődésmenetét (természetesen a dezantropomorfizálást is beleértve) ne zavarja, csak eredményei világnézeti általánosítását tompítsa le, és olyan következtetéseket vonjon le belőlük, amelyek a mindenkori társadalmi állapot megőrző, fenntartó tendenciáinak megfelelnek. Ez a küzdőtér összeszűkülését is jelenti. Míg a klasszikus ókor végén az objektív idealizmus a tudományos filozófia konkrét – dezantropomorfizáló – világképével egy másik, szintén konkrét, de antropomorfizáló világképet állított szembe (gondoljunk Démokritosz és Platón, Epikurosz és Plótinosz ellentétére), a hanyatlás modern tendenciái többnyire egy ismeretelméletre orientálódó szubjektív idealizmusba húzódnak vissza. E visszaesések értelme abban rejlik, hogy – mivel a tudomány dezantropomorfizáló világképével a tudomány továbbfejlődésének veszélyeztetése nélkül nem lehet már konkrét, antropomorfizáló világképet szembeállítani – „kritikusan" elutasítják az embernek az objektív valóság megismerésére törő igényét. A tudomány csak a jelenségek világában süröghet-foroghat tetszése szerint, mert abból a magánvaló világra, az objektív valóságra vonatkozólag egyáltalán nem lehet következtetéseket levonni. A szubjektívvá vált filozófiai idealizmus az objektív világkép pusztán ismeretelméleti tilalmának álláspontjára vonul vissza.

A szubjektivizmus növekvő jelentősége – akár tudatosan, akár öntudatlanul – szükségképpen erősíti az antropomorfizáló tendenciákat ebben a folyamatban. Ez az újkor tiszta filozófiájában talán még világosabban látható, mint a vallásokban vagy a vallásosság megokolásából kiinduló világnézetekben; ezeknek az objektivitás – gyakran erősen lecsökkentett – igényével kell fel-

lépniük, bármilyen kevéssé indokolható is filozófiailag ez az objektivitás. Ha azonban ezzel szemben arra gondolunk, hogyan szubjektivizálták Bergsontól Heideggerig az időt, és Schelertől Ortega y Gassetig a tért, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy itt az élményt, a megéltet filozófiailag tudatosan, „igazi" valóságként az objektivitással állítják szembe, a szubjektum hozzáadását pedig, azt a módot, ahogy a valóságot közvetlenül magábafogadja, a tudományos megismerés „halott" objektivitása ellen „igazi" megismerésként vonultatják fel. Így Scheler szerint a modern közlekedés élménye következtében „a kiterjedt anyagi világ kevésbé reálissá és szubsztanciálissá"[20] válik. Ortega y Gasset nagy filozófiai haladást lát ebben. „Valójában arról a helyről, ahol bármelyik adott pillanatban tartózkodom, a világ összes többi helye eleven, érzelmileg mozgékony feszültségei révén dinamikus perspektívává szerveződik meg, a közel és a távol perspektívájává."[21] Itt a térrel kapcsolatban az antropomorfizáló szubjektivitást a dezantropomorfizáló tudománnyal szemben nyíltan magasabb elvként játszották ki; ugyanezt tette az időre vonatkozóan korábban Bergson is.

Láthatjuk: az ideológiai visszaesés itt nem kevésbé jellegzetes, mint az ókorban. Azonban lényegesen különbözik tőle abban, hogy a tudományos szellem általánosságban véve egyformán megrendült ugyan, de ez a megrendülés most sokkal gyöngébben hatott magának a tudománynak a módszertanára és gyakorlatára. Nagy általánosságban azt kell mondanunk, hogy a valóság megismerése és ennek a mindennapi életre gyakorolt hatása mégis feltartóztathatatlanul halad tovább. Persze ez csak nagy általánosságban igaz, mert kétség sem férhet ahhoz, hogy a világnézet, ismeretelmélet stb. és a tudományok gyakorlati módszertana közé nem lehet kínai falat emelni. Ezenkívül a modern antropomorfizálás olyan absztrakttá fakult, oly nagyon szublimálódott, hogy könnyen belopakodhat a tudományok módszertanába, és a felszínen a módszer megváltozását még csak észre se lehet venni. Másrészt az antropomorfizáló világnézetnek épp ez a funkcióváltozása világosan kifejezi az idők változását: a dezantropomorfizálás a valóság tudományos visszatükröződésében végleges győzelmet

20. M. Scheler, *Versuche zu einer Soziologie des Wissens.* München–Leipzig 1924. 145. l.

21. J. Ortega Gasset, *Der Mensch und das Mass dieser Erde.* Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1954. október.

aratott, és hatása – az ilyen ideológiai visszaesések ellenére – a tudományok és a hétköznapok gyakorlatában akadálytalanul terjed tovább.

A tudományos-rezantropomorfizáló nézőpontot a legvilágosabban Hobbes és főként Spinoza alkalmazza olyan célzattal, hogy az embernek saját társadalmi élete fölötti uralmát ennek eredményeképpen filozófiailag megalapozza. Mindketten arra törekszenek, hogy a természet megismerése számára előkészített „geometriai" módszert az antropológia, a lélektan és az etika kiépítésében hasznosítsák.[22] Az itt meglevő és ható módszertani illúziók bírálatára e helyen nem térhetünk ki; az őket determináló indítékokról később röviden szólni fogunk. Itt csak azt kell hangsúlyoznunk, hogy minden egyes transzcendens (tehát vallásos) hatalom elutasítása döntő szerepet játszik az embernek saját indulatai fölött kivívott termékeny uralma, saját hobbesi és spinozai értelemben vett szabadsága szempontjából. Spinoza nagy gondolatáról, amely szerint „Egy indulatot nem fékezhet és nem szüntethet meg más, mint egy ellentétes s a fékezendő indulatnál erősebb indulat",[23] pontos elemzéssel könnyen ki lehetne mutatni, hogy a munkafolyamat megfigyelése szülte. Míg azonban a mindennapi és a vallásos gondolkodás a tervező teleológia mintaképét az objektív valóságba vetíti bele, Spinoza magát a munkafolyamat teleológiailag alkalmazott okozati törvényszerűségét (amelyet Hegel később úgy fogalmazott meg, hogy a szerszámok segítségével a természet önmagát önmagán „dolgozza le") használja fel az emberek belső magatartásmódjának, embertársaihoz való viszonyának megvilágítására. Az önmagában létező valóság emberi tudattól független törvényeinek megismerése itt tehát az emberi szabadság elérésének eszköze lesz; ez a szabadság akkor valósul meg, ha az ember átlát a valódi objektív hatalmakon, amelyeket csak adekvát megismerésük révén hasznosíthat, ha leleplezi azokat a képzelt, ember teremtette erőket, amelyeket szintén csak lényegük megvilágításának segítségével győzhet le.

Mindez természetesen egy évezredes fejlődés eredménye. A dezantropomorfizáló elv hatékonnyá válását általában az emberek objektív világképének megváltozása és gyakorlatának ész-

22. Th. Hobbes, *Grundzüge der Philosophie*. III. Teil, Lehre vom Burger. Widmung. Leipzig 1918. 65. l., és Spinoza, *Etika*. Akadémiai Kiadó, 1952. III. rész 194. l.

23. Spinoza, *Etika*. Akadémiai Kiadó, 1952. III. rész 262. l.

szerűsödése szempontjából vettük szemügyre. Jogosan jártunk el így, mert ez az átalakulási folyamat és következményei a tudományos dezantropomorfizálás hatásában valóban elsődlegesek és döntőek. Azonban a személyes világnézetekre, etikára, életmódra stb. való szubjektív visszahatását, befolyását sem szabad egészen elhanyagolni. Annál is kevésbé tehetjük ezt, mert mint már láttuk, és még ismételten látni fogjuk, az igazi tudományosságnak ezzel az elvével szemben a világnézeti ellenállás mindig arra a pontra koncentrálódik, hogy a dezantropomorfizálás egyenlő az embertelenséggel, elembertelenedéssel (a világot megfosztják isteneitől), hogy az embert automatává változtatja át, személyiségét, tevékenysége értelmét megszünteti stb.

Ezzel szemben hangsúlyoznunk kell, hogy az ógörögök óta, akiknél először bukkant fel tudatosan a dezantropomorfizáló elv, szakadatlanul, fokozatosan, noha visszaesésekkel és gyakran következetlenül, zegzugos vonalban egy ennek megfelelő, belőle kinövő, a maga részéről természetesen nem dezantropomorfizáló etika, egy olyan emberi magatartásmód bontakozott ki, amely az imént idézett nézetekkel éles ellentétben éppen ebben az álláspontban pillantja meg egy valóban humanista, az emberhez és méltóságához illő világnézet archimedési pontját. Az ilyen etika tehát az embernél kezdődik, benne éri el tetőpontját, de éppen ezért egy dezantropomorfizáló módon szemlélt külvilágot tételez fel. Röviden utaltunk már a görög filozófiának ezekre a tendenciáira. A minket érdeklő következtetéseket az emberi magatartás eszményére vonatkozóan Marx úgy foglalja össze, „hogy a bölcs, a szophosz az eszményített sztoikus, nem pedig a sztoikus a realizált bölcs; akinél (Stirner, – L. Gy.) megtalálja majd, hogy a szophosz egyáltalán nem csupán sztoikus, hanem éppen úgy előfordul az epikureusoknál, új-akadémikusoknál és szkeptikusoknál. Egyébként a szophosz az első alak, amelyben a görög philoszophosz elénk lép; mitikusan fellép a hét bölcsben, gyakorlatilag Szókratészban és eszményként a sztoikusoknál, epikureusoknál, új-akadémikusoknál és szkeptikusoknál. Természetesen ezen iskolák mindegyikének megvan a maga σοφος-a ... Sőt, Szent Max (Stirnerről van szó – L. Gy.) viszontláthatja „le sage"-t a XVIII. században a felvilágosodás filozófiájában, és még Jean Paulnál is az Emanuel-féle „bölcs férfiakban" stb."[24] Az e típu-

24. Marx–Engels, *A német ideológia*. Marx–Engels *Művei*. 3. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1960. 124. l.

son belül megnyilvánuló összes különbségek ellenére, amelyek történelmi, társadalmi és személyes okokra vezethetők vissza, mindnyájan egy közös, világtörténelmi jellemvonást fejeznek ki: azt ugyanis, hogy épp a valósággal kapcsolatos tudományos magatartás a legmagasabbrendű emberiesség etikai magatartásának az alapja. Arisztotelész megbírálja ugyan Szókratészt, amiért ez túlzott mértékben azonosítja a tudást és a morált, de csak azt utasítja el, amit túlzottnak tart, és nem magát az elvet.

Az így megragadott közös vonások – a mégoly fontos egyedi eltérések ellenére – két problémakomplexumra összpontosulnak. Először is az etikai magatartás világnézeti immanenciájára, vagyis a szabadságnak és az objektív valóság helyes (tudományos, dezantropomorfizáló) megismerésének arra az összefüggésére, amelyről az imént beszéltünk. Ez az emberek humanisztikus-morális magatartását illetően is elutasít minden transzcendens kötöttséget és vonatkoztatást. Tehát az embernek olyan világban élve, amelyet a maga valóságában, önmagában véve, minden emberi introjekciótól megszabadítva, a lehetőség szerint adekvátan meg akar ismerni, az a feladata, hogy életét – az emberiség társadalmi-történelmi fejlődésébe beágyazva – maga építse fel, és élete értelmét az életben, a saját életében maga találja meg. Ebből másodszor az következik, hogy az embert mint „mikrokozmoszt" szintén immanensnek, öntörvényűnek kell tekinteni, s erőit és gyöngéit nem szabad transzcendenciák származékainak felfogni és mitologizálni. Spinoza már szintén idézett etikai indulat-elmélete világosan megmutatja, hová vezet ez az út. Az ilyen tanítások természetesen erősen eltérnek egymástól, aszerint, hogy milyen az a társadalom, amelyben az embernek mint „mikrokozmosznak" tevékenykednie kell. Már megfigyelhettük, hogy napjainkban éppen a jelenkori kapitalizmus lényegéből, önállósulásából hogyan nőtt ki a kozmikus transzcendenciának, az emberek „örök" megismerhetetlenségének a tétele. Az ilyen torzítás azonban semmiképp sem szükségszerű. A sztoikusok és epikureusok is elutasították azt a társadalmat, amelyben éltek, ez az elutasítás azonban náluk nem szünteti meg az embernek mint „mikrokozmosznak" immanens önmagárautaltságát, ellenkezőleg, erősíti és elmélyíti ezt: épp az ösztönöz döntő módon a bölcs típusának még határozottabb, még emberibben immanens kialakítására, hogy a társadalomban nem valósítható meg az igazi humanizmus. A dezantropomorfizáltan tekintett világ gondolat- és érzésszerű átalakítása tehát nem az emberi valóság nihilista vagy relativisztikus elember-

telenítése, és az emberi tevékenységet nem sodorja céltalan kétségbeesésbe. Ahol ez föllép, ott reakciós mítosszal van dolgunk.

Számunkra elegendő, ha ezt a tényállást a félelem és a remény indulatainak elemzése révén jelzésszerűen megmutatjuk. (Természetesen itt csak az indulatokról beszélünk. Ha a félelemről és a reményről magasabb lelki szinten esik szó, ha például valami fontos elhatározásnál az ember „fél" attól, hogy helyes célja megvalósításához nincs benne elég erő és eltökéltség, akkor erkölcsi mérlegelések érzelmi visszfényével van dolgunk, nem pedig indulattal.) Már Descartes felismerte ellentétes összetartozásukat, azt, hogy mindkét indulat egy puszta hithez kapcsolódik.[25] Hobbes azt is hangsúlyozza, hogy tárgyuk csupán valami „látszólagos" jó, ill. rossz, hogy tehát csupán szubjektív jellegűek, inkább indítékok, mint okok, és ezért „valami elképzelhetetlen" is kiválthatja őket, „csak kimondható legyen" ez. Hobbes utal a „páni félelemre" is, ahol „az ok ismerete nélkül" következik be a rettegés és a menekülés.[26] Spinoza nagyon hasonlóan elemzi ezeket az indulatokat. Ő is hangsúlyozza szubjektivisztikus jellegüket. Tárgyuk „egy kétséges dolog képzetéből" ered; jellegük tehát „állhatatlan öröm" vagy „állhatatlan szomorúság". Ezért hangsúlyozza, hogy ezek az indulatok „magukban véve nem lehetnek jók"; „hiányos ismereteket és a lélek tehetetlenségét" mutatják, s ezért „Minél jobban akarunk az ész vezetése szerint élni, annál jobban törekszünk majd arra, hogy kevésbé függjünk a reménytől, megszabaduljunk a félelemtől, lehetőleg mi parancsoljunk a sorsnak, s cselekedeteinket az ész biztos útmutatásai szerint irányítsuk."[27]

E beállítottság hatása rendkívül nagy volt. Mivel itt nem bocsátkozhatunk történelmi részletekbe, elég ha csak Goethére utalunk. A császári Pfalzban az álarcos felvonuláson elővezetteti a bilincsbe vert félelmet s reményt, és az okossággal ezt mondatja róluk:

Fajtánk két vad ellensége,
a félelem s a reménység
láncban, nem törhet a népre . . .*

25. R. Descartes, *Les passions de l'âme.* III. rész 165., 166. Art. I. m. 636. l.

26. Th. Hobbes, *Grundzüge der Philosophie.* II. Teil. Die Lehre von Menschen 12. Kapitel, Leipzig 1918. 35. l.

27. Spinoza, *Etika.* Akadémiai Kiadó, 1952. 291. l.

* *Zwei der grössten Menschenfeinde,*
Furcht und Hoffnung, angekettet
Halt ich ab von der Gemeinde . . .

Es egy nagyon jellegzetes fordulattal Goethe még tovább általánosítja a problémát; itt a félelem s a remény társadalmi veszélyességére helyezte a hangsúlyt, a *Rímes mondások*ban *(Sprüche in Reime)* e két indulatot a filiszter döntő jellemvonásának tekinti:

Mi a filiszter?
Egy üres bél, akit
Félelem tölt meg és remény,
hogy isten majd segít.[28]*

Ha befejezésül még néhány megjegyzést teszünk annak az összefüggésnek az alapjairól, amely a valóság tudományos visszatükröződésének következetes dezantropomorfizálása és a hétköznapi élet emberének magatartása között van, akkor fejtegetéseinkben ezzel egyidejűleg élesen elutasítunk minden olyan tendenciát, amely egyrészt a tudományos magatartásban és kiváltképp a végső következményeiig átgondolt tudományos világnézetben valami „embertelent" lát, másrészt pedig a merőben tudományosan megragadott világot az ember lényegétől idegennek tekinti. E tényállás világos áttekintése érdekében nemcsak azt nem szabad elfelejtenünk, hogy a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözése az emberiség eszköze, és ennek segítségével fejlődik tovább és lesz úrrá a saját világán, hanem azt is mindig szem előtt kell tartani, hogy ez a folyamat egyúttal az ember magasabbrendű kibontakozásának, valamennyi képessége kiszélesedésének, elmélyülésének és összpontosulásának folyamata is, és mérhetetlen befolyást gyakorol személyisége teljességére. Korábban már utaltunk röviden arra, hogy az önmaga-alkotta, legmagasabbrendű objektivációs rendszerekre, a tudományra és a művészetre vonatkozóan a min-

28. Talán nem érdektelen, ha mellékesen megjegyezzük, hogy a marxizmus klasszikusai nagyon kedvelték Goethe definícióját. Engels a kispolgárt jellemzi vele, miközben a remény és a félelem tartalmát konkretizálja: az előbbi a nagypolgári sorba való fölemelkedés reménye, az utóbbi a proletariátusba való süllyedés veszélye miatt érzett félelem. Goethe különös filiszterfogalmáról, amely eltér a későbbi és romantikus értelmezéstől, lásd könyvemet, *Goethe und seine Zeit*. Aufbau, Berlin 1953. 33. l.

* *Was ist ein Philister?*
Ein hohler Darm,
Mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Dass Gott erbarm.

dennapok egész embere a (mindenkori konkrét objektivációs rendszer felé forduló) ember egészévé alakul át. E kérdés művészeti vonatkozásával később sokszor és részletesen foglalkozunk majd; a probléma tudományos oldalára, e mű felépítésének megfelelően, csak nagyon rövid, általánosított formában térhetünk ki.

Magasabb rendű objektiváció csak akkor keletkezhet, ha minden visszatükrözés segítségével nyert és feldolgozott tárgy, és ezek vonatkozásai az illető visszatükrözési mód rendeltetésének megfelelő egyneműsítésen mennek át. A tükrözött valóság tartalmának és formájának ilyen egyneműsítése a legtisztább formában a matematikában valósul meg; a szubjektív magatartás átváltozásának dezantropomorfizáló tendenciáját is ez a tudományág fejezi ki a legvilágosabban. De hiba volna, ha nem látnánk, hogy minden tudomány, a társadalomtudományok is, állandóan létrehoznak egy homogén közeget, amelynek segítségével a megismerés meghatározott céljából kiindulva jobban meg lehet ragadni és élesebben meg lehet világítani az önmagában létező valóság vizsgálat alá vett részének tulajdonságait, vonatkozásait, törvényszerűségeit. A közös, lényeges sajátosság az, hogy mindig a valóság emberektől függetlenül létező objektivitásáról van szó; ha magát az embert teszik a biológiai vagy társadalmi-történelmi vizsgálat tárgyává, akkor is – végső soron – ilyen objektív tárgyiasságok vagy folyamatok földerítése a cél. A dezantropomorfizáló alapirányzat abban is megmutatkozik, kiváltképp a művészi visszatükrözéssel ellentétben, hogy a tárgyak, a magában létező valóság összefüggő, végtelen-teljes jellegét akkor is a lehető leghívebben őrzi meg, ha tudatosan csak egy módszertanilag elszigetelt részét tárgyalja. Az ilyen rész sem mint tárgy, sem mint nézőpont nem ér el olyan abszolút önállóságot, olyan zárt önmagárautaltságot, mint a művészi visszatükrözésben, nem válik önálló „világgá", mint ott, hanem – tárgyilag és módszertanilag – megőrzi részjellegét. Ebből következik, hogy a valóság minden tudományos tükrözése közvetlenül és változatlanul is átveheti és értékesítheti sok más kísérlet eredményeit, sőt ezt meg is kell tennie; viszont az esztétikai mimézisben épp az egyedi művek homogén közege képvisel valami egyedülállót és végsőt, és így idegen formai vagy tartalmi elemek átvétele – még a saját művekből is – veszélyt jelenthet a művész számára. Ezzel szemben a tudományos visszatükröződésben a homogén közeg – végső soron, természetesen csak végső soron – minden tudományág számára egységes. Ezzel nem tagadjuk az egyes tudományok és egyes tudósok közti kü-

lönbségeket, de e különbségek – az esztétikai szférával összehasonlítva – viszonylagos jellegűek. Mert bármilyen önálló úton haladnak is a tudományok és bennük az egyedi kutatások, tendenciálisan mégis csak egy tudomány létezik, a tárgyi világ egységes magánvalóságának minden oldalról összefutó megközelítése, és semmilyen egyedi ábrázolás nem lehetne igaz és ennek következtében maradandó sem, ha nem rejlene benne – mindegy, hogy tudva-e vagy tudatlanul – ez a tendencia. Ez nem szünteti meg sok teljesítmény egyéni jellegét, azonban az egyéniséget jobban álcázza, mint az esztétikum birodalma.

Maga a dezantropomorfizálás, mint a munkáról mondottakból is kitűnt, mélyen az egész ember mindennapi életében gyökeredzik, és gyakran még eszközei is olyan elmosódó átmenetekről tanúskodnak, hogy a határokat nemegyszer nehezen lehet megállapítani. Ugyanis minden szerszámnak objektíve dezantropomorfizáló alapjai vannak: ha azt akarjuk, hogy az emberek hasznára legyenek, előbb jellegüket, működési lehetőségeiket stb. kell felfedezni, és ez csak úgy mehet végbe, ha az ember eltekint megszokott mindennapi-emberi szemléletmódjától. Amennyiben azonban a szerszám csak arra szolgál, hogy a velünk született vagy társadalmilag megszerzett emberi képességeket erősítse, hibás teljesítményeit helyrehozza, akkor alkalmazása az egész ember mindennapi életébe vezet vissza. De az ingatag átmenetek ellenére itt mégis ugrás történik a tudomány igazi, dezantropomorfizáló eljárásmódja felé; a szemüveg nem dezantropomorfizál, de a távcső és a mikroszkóp igen, mert az előbbi pusztán helyreállítja a megzavart normális viszonyt az egész ember mindennapi életében, az utóbbi azonban olyan világot nyit meg, amely az emberi érzékek számára egyébként hozzáférhetetlen lenne. A határt, melyet a közbülső fokozatok gyakorlatilag mindig elmosnak, éppen aszerint lehet meghúzni, hogy az eszköz visszavezet-e az egész ember mindennapi életébe, vagy pedig egy minőségileg különböző világot: a magánvaló, az embertől függetlenül létező világot teszi-e elérhetővé az észlelés számára. Ez az ugrás hozza létre az ember egészének magatartásmódját. Az ilyen eszköz használatakor az átmenet rendkívül egyszerűnek látszik; olyankor már bonyolultabb, amikor az eszközök túlnyomórészt szellemiek, mint például a matematika esetében, ahol az emberi gondolkodást ismeretlen feladatok elé állítják, amelyeket a mindennapi gondolkodástól minőségileg eltérő módszerrel kell megoldania. A merőben mennyiségi viszonylatok világa az objektív valóság vissza-

tükröződése ugyan, de miközben a mennyiségi elvonást végrehajtják és a tisztán és kizárólagosan figyelembe vett mennyiség homogén közege létrejön, olyan fogalmi képződmények és összefüggések virágoznak fel, amelyekre az egész ember mindennapi életében nincs analógia, noha alkalmazásuk az önmagában levő valóság megismerése szempontjából rendkívül termékeny lehet.

A dezantropomorfizáló gondolkodás az emberekkel és emberi viszonylatokkal foglalkozó tudományok elé is teljesen új követelményeket állít a hétköznapi élethez képest. Itt is arról van szó, hogy a direkt módon adott valóság közvetlennek és rendezetlennek tűnő komplexumából kiemelnek és célszerűen egyneműsítenek meghatározott minőségű jelenségeket, és ily módon egyébként észlelhetetlen, magánvaló összefüggéseket világítanak meg, hogy ezeket mind immanens törvényszerűségeikben, mind más természetű tárgycsoportokkal kölcsönös vonatkozásban objektíven megvizsgálhassák. A közgazdaságtan ennek az egyneműsítési folyamatnak bizonyos tekintetben iskolapéldája lehet. Természetesen ez csak rendkívül ritkán érheti el a tiszta matematika zártságát és egzaktságát; a társadalomtudományok a tudományosan hamis kiemelésre és egyneműsítésre sok példát szolgáltattak és szolgáltatnak, ez azonban lényegében semmit sem változtat az ilyen tételezésmód elkerülhetetlenségén és gyümölcsöző voltán. (Az itt fellépő lehetséges konfliktusok megvizsgálásakor ne feledjük el, hogy ehhez hasonló problémák akkor is fölmerülhetnek, és föl is merültek, amikor a tiszta matematikát a fizikai jelenségekre alkalmazzák.)

Az „ember egészének" jellege a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözésében egyrészt e homogén közeghez, másrészt a hétköznapok emberéhez való viszonyban rejlő fokozatos átmenet és ugrás dialektikus együtteséből adódik. Ugyanis eme ugrások lényegében rejlik, hogy a szubjektum bizonyos értelemben elveszik közben, de az ember sok döntő tulajdonsága, képessége mégis csak annyiban szűnik meg, amennyiben a mindenkori homogén közeg reprodukálásában a szóban forgó egyént gátolja. Az ember összes többi erői, beleértve természetesen az erkölcsieket is, hatékonyak maradnak, sőt a dezantropomorfizáló visszatükrözés kiépítésekor nagy szerepet szoktak játszani. (Nemcsak az éleselméjűségre, jó megfigyelő- és kombinációs képességre stb. gondolunk, hanem a kitartásra, bátorságra, ellenállóerőre stb. is.) Az ugrás érthető módon abban nyilvánul meg, hogy az eredmény szempontjából nem annyira az egyes adottságok nagysága vagy intenzitása

a döntő, hanem inkább az a mód, ahogyan összekapcsolódásuk és arányaik a mindenkori homogén közeghez és ezen belül a mindenkori konkrét feladathoz viszonyulnak. Ez a dialektika a társadalomtudományokban különösen világosan tűnik ki. Ha egy korszak konfliktusaiban a tudós szenvedélyesen állást foglal, ez egészen új összefüggések felfedezéséhez és dezantropomorfizáló, helyes objektív kifejtésükhöz vezethet, mint ezt Macchiavelli, Gibbon, Thierry, Marx stb. példái nyilvánvalóan tanúsítják. Ezzel szemben azt sem nehéz megfigyelni, hogy bizonyos beállítottságok és állásfoglalások tartalma, iránya, módja stb. a társadalmi-történelmi valóság magánvaló összefüggéseinek megragadását megnehezítheti és zavarhatja, sőt meg is szüntetheti a dezantropomorfizáló visszatükröződést.

Minderre legalábbis röviden utalnunk kellett, hogy a tudományos visszatükröződés dezantropomorfizálása körül lefolyt második nagy, sőt valójában döntő szellemi csatát meg lehessen érteni. Mivel érdeklődésünk előterében itt sem merőben történelmi, hanem módszertani-filozófiai problémák állnak, ismét csak néhány alapvetően tipikus állásfoglalás elemzésére szorítkozunk. E programot a legvilágosabban Galilei mondja ki: „A filozófiát abban a könyvben írták meg, amely kinyitva fekszik szemünk előtt (a világegyetemre gondolok), de amelyet nem lehet megérteni, ha az ember előzőleg nem tanulja meg a nyelvét és nem ismeri meg azokat a betűket, amelyekkel írták. A matematika nyelvén fogalmazták meg, és betűi a háromszögek, körök és más mértani alakzatok – ezek nélkül emberileg lehetetlen akár egy árva szót is megérteni belőle; nélkülük hasztalan bolyong körbe az ember egy sötét labirintusban."[29] A mi szemszögünkből ebben az a legfontosabb, hogy Galilei új nyelvet és új betűket tett közhírré, és ez a visszatükrözés új formáinak egyértelműen tiszta képe, amely tudatosan, módszerré emelten, világosan elhatárolja a tudományt a mindennapi valóság emberi érzékekhez kötött, közvetlen jelenségeitől. Nem véletlen, hogy ez a módszer a kopernikuszi csillagászat körüli harcban fejlődött ki, hiszen itt ment végbe az első sorsdöntő szakítás a kozmosz geocentrikus és ezzel szoros összefüggésben múlhatatlanul antropomorfizáló szemléletével. Elegendő, ha csak néhány megjegyzés erejéig foglalkozunk az új világkép és az addig uralkodó vallásos felfogás összecsapásával. De éppen a mindennapi életnek és a valóság vallásos befogadá-

29. Idézi L. Olschki, *Galilei und seine Zeit*. Halle 1927. 465. l.

sának szoros összefonódása miatt, amiről már beszéltünk, talán nem érdektelen, ha röviden utalunk arra, hogy Galilei új koncepciója tudatos és éles ellentétben áll a mindennapi gondolkodás visszatükrözési formáival, hogy módszertani fejtegetései e két objektiváció éles elválasztása körül összpontosulnak: „A nagyról és kicsiről, fentről és lentről, hasznosról és célszerűről szóló vélekedések egy emberi és gondolattalan mindennapiság benyomásai és szokásai, amelyeket a természetre vittek át." Ezért kell legyőzni a „korlátozott képzelőerőt" is, „amely már a nagy számoknál beleütközik határaiba"; a kozmosz nagysága szintén túlhaladja a mindennapi gondolkodás felfogóképességét.[30]

A tudomány, a filozófia módszertana szempontjából ez a szakítás sokkal tágabb térre terjed ki, semhogy leírására helyünk lenne. De bármelyik kérdésre térnénk is ki, a teleológiai szemléletmód elutasítására (a „hasznosság" problémájával kapcsolatban), vagy a kísérletek módszertanára stb., újból és újból a visszatükrözés dezantropomorfizáló módjáról, a mindennapi gondolkodás közvetlenségének elhagyásáról kellene beszélnünk. – Befejezésül hadd utaljunk még egyszer az esztétikára. A görög filozófia tárgyalásakor láthattuk, hogy dezantropomorfizáló tendenciák milyen gyakran tették akkoriban vetélytársakká a filozófiát (tudományt) és a művészetet, és milyen gyakran vezettek a művészet elmarasztalására; az antropomorfizálás magasabb fokán, Platónnál tovább romlik ez a viszony. Galilei itt is fordulatot hoz. Éppen mert a tudomány visszatükröző jellegét összes elődjénél világosabban ismerte fel, a művészet sajátos esztétikai lényegét is sokkal tisztábban látta náluk.[31] Ez nem csupán Galilei egyéni sajátossága; hasonló tendenciát fedezhetünk fel Baconnél is.

A dezantropomorfizáló módszerek legsokoldalúbb és legegyetemesebb jellemzését és megokolását Baconnél találhatjuk. Ha alakját és a gondolkodás magáratalálásának most elemzett folyamatában, vagyis az objektív valóság megközelítően adekvát visszatükrözésében betöltött jelentőségét helyesen akarjuk felfogni, akkor mindenekelőtt azzal a már Hegel előtt is felmerülő, de általa filozófiailag „elmélyített" tévedéssel kell szakítanunk, amely szerint Bacon színtiszta empirista, a későbbi empirizmus szellemi atyja. Bacon filozófiájának középpontjában természetesen a gyakorlat áll, az a kérdés, hogy miként lehet a világot a

30. I. m. 384. l.

31. I. m. 170. l. és köv.

helyes megismerés segítségével megváltoztatni. Ez a célkitűzés azonban önmagában véve semmiképp sem azonos az empirizmussal; mint látni fogjuk, éppen Baconnél nem. Egyik újabb angol életrajzírója, a marxista Farrington így fogalmazza meg ezt a kérdést: „Sajátos törekvése az volt, hogy meghatározza a tudomány helyét az emberi életben."[32] Ez azonban csak annyit jelent, hogy kora legjelentősebb gondolkodóihoz hasonlóan Bacon sem akarta a tudományt és a filozófiát az emberek életétől elszigetelve tárgyalni, hanem arra törekedett, hogy különös lényegét éppen az élettel összefüggésben alapozza meg. Hogy milyen kevéssé volt empirista, azt a kísérletek baconi osztályozása mutatja meg. Körüket élesen elválasztja kora kézművességének – valóban empirista – gyakorlatától, és hozzáfűzi: „De a tudomány további előrehaladásában csak akkor lehet joggal bizakodni, ha a természetkutatás előszeretettel folytat és gyűjt össze olyan kísérleteket, amelyek közvetlen haszonnal nem járnak ugyan, de előmozdítják az okok és a törvényszerűségek felismerését. Az ilyen kísérleteket a gyümölcsözőkkel ellentétben fényhozóknak nevezem."[33] A helyes kísérletek célja tehát az, hogy az elmélet és a hétköznapi (itt kézműves) gyakorlat közvetlen kapcsolatát felbontsa, és közvetlenségét lehetőség szerint fontos közvetítések felfedezése és közbeiktatása segítségével legyőzze. Bacon persze nem akar a tudomány és a mindennapi gyakorlat (munka, kézművesség stb.) közé kínai falat emelni. Celsusra vagy inkább egy Celsus-idézetre hivatkozva rámutat arra, hogy a mindennapi gyakorlat rendkívül gyakran termel ki jelentős eredményeket, természetesen „inkább csak véletlenül és felszínesen"; mindenesetre anélkül, hogy az elmélet, a filozófia befolyása segítené".[34]

Az itt megnyilvánuló filozófiaellenes irónia azonban ismét nem a teóriát elvető empirizmus dicsőítése, hanem vita elődei és kortársai filozófiájával; ezekben az elméletekben ugyanis nem találta meg, amit keresett: a dezantropomorfizáló visszatükrözésnek és egy általánosított, rendszerezett, már nem közvetlen gyakorlatra való törekvésnek az együttműködését. Polémiája tehát egyaránt irányul a pusztán kézműves prakticizmus és a gyakorlattól idegen elmélet ellen. Mindkettő szabálytalanná, tervszerűtlenné teszi a kutatást és főként a kísérleteket, és az összefüggések tekinteté-

32. B. Farrington, *Francis Bacon.* London 1951. 4. l.

33. F. Bacon, *Organon.* I. Buch, Artikel 99. Berlin 1870. 152., 153. l.

34. I. m. Artikel 73., 123. 124. l.

ben a puszta analogizálásig jutnak el. Mindkettőben egyaránt le kell győzni a mindennapi gondolkodás (Bacon a tömegek gondolkodásáról beszél) véletlenszerűségét és felszínességét; szerinte is – akárcsak Galilei szerint – mindkettő egy áttekinthetetlen labirintussal áll szemben. „Mert a világmindenség építményének berendezését a szemlélődő emberi szellem labirintusnak látja; akárcsak ott, itt is sok bizonytalan dolog, a dolgok és jelek között sok csalóka hasonlóság, a tulajdonságok sok ferde és összekuszált csavarodása és kapcsolata vehető észre. Ráadásul az utak az érzékek bizonytalan fénye világítja meg, s ez a tapasztalatok és egyedi dolgok hatására szakadatlanul fellobban, majd elrejtőzik újra. Még azok is, amelyek, mint mondtuk, vezetésre ajánlkoznak, utat vesztenek és a tévedések és tévelygők számát szaporítják."[35] Bacon távolról sem hangsúlyozza olyan határozottan a matematika és a geometria jelentőségét, mint Galilei, Descartes vagy Spinoza; annál élesebb harcot vív a gondolkodás sematizmusa ellen, amely az arisztotelészi iskola skolasztikus hagyományaiból jött létre; annál szenvedélyesebben száll síkra egy dezantropomorfizáló kutatási és fogalmi apparátus megalkotása érdekében, amelyet a tárgyak magánvalósága (és nem az emberi szubjektum) határoz meg. Ezt az eltökéltséget kiváltképp az indokolja, hogy összes nagy kortársai közül, akik ezzel a problémával küszködtek, Bacon látta a legvilágosabban azt a dialektikus összefüggést, amely a helyes, objektív megismerés és a termelő gyakorlat, a természet igazi legyőzése között áll fenn.

Bacon sokkal átfogóbban és rendszeresebben húzza meg a határt a mindennapi gondolkodás és az önmagában létező valóság tudományos-objektív visszatükröződése között, mint bárki más a dezantropomorfizáló gondolkodás megalapozásának e nagyszerű korszakában. „Idolum"-tanában rendszerezve tipizálja a mindennapi életnek és gondolkodásnak azokat a magatartásmódjait, amelyek a magánvaló világ adekvát visszatükröződését gátolják és eltorzítják. Sajátos ismeretelmélet ez. Míg a polgári fejlődésben a kifejezetten ismeretelméleti tájékozódású gondolkodók az önmagában létező valóság adekvát megismerhetőségének határait akarták megállapítani és ily módon szubjektivizálták a gondolkodást; míg az objektív valóság megismerhetőségét valló filozófiák az ilyen ismeretelméleti megfontolásokat figyelmen kívül hagyták vagy kifejezetten visszautasították (Hegel Kantról), Bacon arra

35. I. m. 43. l. *Vorrede zur Instauration.*

törekedett, hogy a mindennapok közvetlen visszatükröződésének, gyöngéinek és korlátainak bírálata révén az objektív valóság megismerésének határokat nem ismerő, megközelítő folyamatát megindokolja. Ismeretelmélete ennek megfelelően abban is eltér a későbbi iskolás szakfilozófiától, hogy döntő súlyt helyez a mindennapi gondolkodás általa bírált korlátainak és eltorzulásainak antropológiai és társadalmi okaira. A megismerés „határai" tehát itt nem „időtlen" szerkezeti vonatkozások az általában vett szubjektum–objektum viszonyban, hanem gátlások és tévedések, amelyeket az antropológiai, ill. társadalmi fejlődés termelt ki, és amelyeket az emberi gondolkodás teljességgel leküzdhet, ha az – antropomorfizáló – mindennapi gondolkodás fölé emelkedik, amit Bacon lehetségesnek és szükségesnek is tart. Ismeretelméleti kritikája tehát, ha egészen más irányú következtetéseket von is le belőle – sokkal közelebb áll a régebbi görög szkepticizmushoz, mint a modern-polgári szubjektív idealizmushoz.

Spinozának *Az értelem megjavításáról* című ifjúkori művéből könnyen megláthatjuk, hogy itt a korszak nagyon különböző formákban megnyilvánuló, de a dolog lényegét tekintve közös törekvéseiről van szó. Ez a mű sok helyütt feltűnően megegyezik a baconi felfogással, noha szerzőjének alapvető filozófiai álláspontja és ennek következtében módszere is lényegesen eltér az angol gondolkodóétól. De a „megjavítás" itt is azt jelenti, hogy el kell távolodni a mindennapi gondolkodástól, közvetlenségétől és antropomorfizmusától – olyan irányban kell átalakítani, átnevelni az egyént, hogy a magánvaló realitás törvényszerűségeit szubjektív-emberi torzítások nélkül magábafogadja, saját természetünknek és nem az emberi indulatoknak megfelelően végiggondolja és megállapítsa összefüggéseit. Spinoza is nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a gondolatok (helyesen felfogott) rendje azonos a dolgok rendjével, és hogy őrizkednünk kell attól az illúziótól, amely a pusztán emberi értelemben meglevő képzeteket a valósággal keveri össze.[36] Spinoza abból indul ki, hogy az ember különféleképpen sajátítja el, amire az életben szüksége van, így például mendemondák, határozatlan tapasztalatok stb. útján. Tehát ő is, akárcsak Bacon, a mindennapi gondolkodást bírálja. Érdekes, hogy Spinoza itt mindjárt harcot indít e szféra absztrakciói ellen. Az ilyen absztrakciók a pusztán érzelemszerűen megokolt következtetésekből indulnak ki, nem érintik a dolgok való-

36. Spinoza, *Ifjúkori művek.* Akadémiai Kiadó, 1956. 194. l.

di, objektív lényegét, és következtetéseiket „a képzelőerő azonnal összezavarja";[37] Ily módon legfeljebb az akcidenciákat lehet megragadni, a lényeget sohasem;[38] az ilyen mindennapok szintjén megrekedő absztrakt gondolkodás nagy veszélye abban rejlik, hogy koholt eszméket tűz célul maga elé;[39] minél általánosabban absztrahál, annál zavarosabb lesz az eredmény.[40] Spinoza ezért döntő fontosságúnak tartja, hogy a képzelő- és megismerőképességet pontosan elválassza egymástól. Helyes megismerésre ugyanis úgy lehet jutni, ha az igazi eszme objektív hatásai „a lélekben a tárgy alakiságának viszonya szerint mennek végbe." Csak ekkor – tehát a dezantropomorfizálás elvégzése után – szűnik meg az a veszély, hogy ‚az igazat összekeverjük a hamissal vagy elképzelttel'; csak ekkor derül ki, „miért értünk egyes dolgokat, amelyek semmiképp sem esnek a képzelet alá, s hogy mások, amelyek a képzeletben vannak, teljességgel ellenkeznek az értelemmel . . ."[41]

A problémánkkal kapcsolatos alaptendenciák párhuzamossága éppen azért itt teljesen világos, mert Bacon és Spinoza filozófiai álláspontja sok fontos kérdésben különbözik, sőt gyakran teljesen ellentétes egymással. Egy nagy koráramlat lényegéről van szó, amely a termelésből indul ki, és az emberek életét és gondolkodását egyaránt foradalmian alakítja át. Itt a mindennapi gondolkodás elleni vitát állítottuk az előtérbe, főként azért, mert ezek a nagy gondolkodók a vallással kapcsolatban gyakran nagyon diplomatikusan foglaltak állást (Gassendi még Baconnál is óvatosabb volt); hiszen mindenki nagyon jól emlékezett Vanini és Bruno máglyáira és Galilei inkvizíciós perére. Fejtegetéseikbe gyakran keverednek a régi idealista-metafizikus szemlélet maradványai, amelyek persze Spinoza „deus sive natura"jában csaknem a puszta terminológiáig fakultak. De abban a tényben, hogy az objektív valóság tudományos visszatükröződését élesen elhatárolták a hétköznapi élet érzéki-szellemi közvetlenségétől és kuszaságától, implicite már a világ valamennyi vallásos felfogásától való elhatárolás összes elve és a vallás érvényességének elutasítása is benne rejlik. Elvileg főként az antropomorfizáló és dezantropomorfizáló visszatükröződés élesen kidolgozott ellentétén múlik

37. I. m. 170. l.
38. I. m. 172. l.
39. I. m. 179., 180. l.
40. I. m. 181. l.
41. I. m. 190., 191. l.

minden. Ha az ember ennek segítségével közvetlen és közvetlenségében hagyományokhoz kötött, szokások által megszentelt fizikai adottságai fölé emelkedik, és az objektivitás emberektől független magánvalósága felé fordul, és kifejleszti merőben emberi, minden transzcendenciát kizárói erőit, hogy ily módon ezt a világot saját hatalma evilágiságának alávesse, akkor világnézetileg is megtette a döntő lépést. Magasabb fokon újból létrejön itt az emberi gondolkodás felszabadulásának műve, amelyet forradalmi módon a görögök kezdtek meg.

Ily módon az idealizmussal és vallással szembeni ellentét de facto előttünk áll. Ezt úgy is megfogalmazhatnánk, hogy a valóság dezantropomorfizáló visszatükröződése nem ismeri a szó tulajdonképpeni értelmében vett transzcendenciát. Az így kivívott ismeret persze az objektív valóságnak csak egy meghatározott pontjáig terjed. De ha a magánvalóhoz ilyen kapcsolat fűz, akkor ennek lényegében rejlik, hogy egyrészt a mindenkori határt csak átmenetinek fogják fel, és – elvileg – mindig lehetőség van arra, hogy kedvező körülmények folytán, szükséges erőfeszítések stb. eredményeképpen túl lehessen lépni rajtuk. Ezért másrészt nem transzcendencia az, ami e határokon túl fekszik. Bármennyire különbözik is minőségileg az eddig megismerttől (gondoljunk a kvantumfizika „világára" a klasszikusával szemben), ez a különbség egy új terület konkrét kutatásán belül marad, de nem ismeretelméleti jellegű: a tudás mindenkori határai nem korlátozzák az általában vett megismerhetőséget. De ha a megismerés módszerét – antropomorfizáló módon – a szubjektum határozza meg, ennek a határnak szükségszerűen sajátos érzelmi nyomatékot kell kapnia; hiszen ez jelenlegi képességei határa, és a világgal kapcsolatos magatartását, az objektív valóság fölötti uralmát korlátozza. Mármost ha az emberi magatartást a szubjektum burkolja be, mint a mindennapi életben, a vallásban és a szubjektív idealizmusban, akkor óhatatlanul transzcendenciává abszolutizálják a határt, mivel közvetlenségében ragadják meg és nem aszerint, hogy milyen helyet foglal el a megismerés történelmi folyamatában. Az érzelmi nyomaték, amely az ilyen tételezéseket kísérni szokta – az alázat, a szorongás, a lemondás stb. – természetes következménye annak, hogy az egyén közvetlenül viszonyul egy nagyon közvetett és további közvetítéseket kívánó élettényhez. Ez a helyzet visszatükröződik abban a kapcsolatban, amely a gondolati magatartás és az egész ember életmódja között áll fenn. Egy kevés ízelítőt adtunk már e korszak antropológiájából és etikájá-

ból. Ebből a néhány példából is kiviláglott, hogy a gondolkodás dezantropomorfizálásának folyamata az embertelenség szöges ellentéte. Épp az a cél, hogy az emberi nem erői kibontakozzanak, megerősödjenek és magasabb szintre emelkedjenek. A gondolkodás evilágisága – a dezantropomorfizálás szükségszerű következménye – az ember hatalmának növekedését jelenti egy szakadatlanul gazdagodó, egyre intenzívebben meghódított világban, és nem üresség be, szakadékba vezet, mint ezt Pascal és utána sokan mások átélték és kifejezték.

Ezt a mozgást – a görög fejlődéssel ellentétben – nem lehetett megállítani, megszüntetni és visszájára fordítani, mert teljesen más társadalmi léten alapul, mint amilyen az antik rabszolgaság volt. Annak idején már utaltunk arra, hogy a rabszolgaság a termelés ésszerű átalakítását még ott is meggátolta, ahol a tudomány fejlődése ezt magában véve lehetővé tette volna; a munkának a rabszolgasággal elválaszthatatlanul összefüggő megvetése megakadályozta, hogy termékeny kölcsönhatás jöjjön létre az anyagi termelés és a tudomány között, és ezért az önmagát felszabadító gondolkodás nagyszerű vívmányai szükségszerűen általánosak, elvontak, filozófiaiak maradtak, nem járhatták és nem alakíthatták át az emberek mindennapi életét és mindennapi gondolkodását. A középkor megmutatta, hogy a rabszolgaság elhalása következtében a tudomány milyen jelentős, noha kezdetben elszigetelt lépteket tehet ebben az irányban. Ezen az alapon, ennek az örökségnek az értékesítése és továbbfejlesztése révén kezdhette meg diadalmenetét a kapitalista gazdaság.

Itt sem vállalhatjuk magunkra, hogy akár csak futólag felvázoljuk ezt a folyamatot. Csupán a dezantropomorfizáló tendenciákat akarjuk kimutatni ebben a fejlődésben. Ezért nem az előkészítő átmenetekről, hanem a döntő csomópontokról beszélünk itt: a szerszámokról, éspedig mint Marx nagy határozottsággal kiemelte, a szerszámgépekről. Marx idézi John Wyatt kijelentését a szövőgépekről: „... így hangzott programja: Egy gép, amellyel ‚ujjak nélkül lehet fonni' ".[42] Ebből kiindulva Marx kifejti a (fejlett munkamegosztással dolgozó) manufaktúra és a gépipar közti ellentétet: „A manufaktúrában a munkásoknak kell elszigetelten vagy csoportokban, minden különös részfolyamatot kézműves szerszámaikkal elvégezniök. A munkást a folyamathoz alkalmazzák, de előzőleg a folyamatot hozzáidomítják a munkás-

42. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 347. l.

hoz. A megosztásnak ez a *szubjektív* elve elesik a gépi termelés esetén. Az összfolyamatot itt *objektíven,* önmagában és önmagáért tekintik, összetevő szakaszaiban elemzik, és minden részfolyamat elvégzésének és a különböző részfolyamatok összekapcsolásának kérdését a mechanika, a kémia stb. technikai alkalmazása révén oldják meg."[43] Magától értetődik, hogy a már nem emberi hajtóerő rendkívüli módon meggyorsítja ezt a folyamatot. A lényeges azonban az, hogy a munkafolyamat egyre jobban elszabadul a munkások szubjektív adottságaitól stb., és egy objektív magánvalóság elvei és szükségletei szerint szabályozódik: „A munkás tevékenységét, a tevékenység puszta absztrakciójára szorítkozva, minden oldalról a gépi felszerelés mozgása határozza meg és szabályozza, és nem megfordítva."[44] Csak ez szolgáltatja a tudomány korlátlan fejlődéséhez az anyagi alapot: a tudomány és a termelés elvileg korlátlanul, kölcsönösen megtermékenyíti és segíti egymást, mivel – először a történelem folyamán – mindkettőjük alapjául ugyanaz az elv: a dezantropomorfizálás szolgál.

Ez az új elv természetesen rendkívül ellentmondásos módon érvényesül. A belső és külső ellentmondások vázolására ebben az összefüggésben nem vállalkozhatunk. Már utaltunk arra, hogy a gazdasági haszon (a kapitalizmusban: profit) és a technikai-tudományos tökéletesedés szakadatlanul olyan ellentmondásokhoz vezet, amelyek a fő tendencia megvalósulását gyakran gátolják és akadályozzák. Most csak még egy alapvető ellentmondásra utalunk. Az itt létrejövő fejlődés romantikus, hátrafelé mutató kritikájával szemben már ismételten kimutattuk, hogy a dezantropomorfizálás elve lényegében haladó és humánus. De mivel hajtóereje, a profitra való törekvés lényegét tekintve ellentmondásos, ennek az alapvető problémákban is szakadatlanul meg kell nyilvánulnia, vagyis a humanizálás elve a legszélsőségesebb embertelenség, sőt emberellenesség elveként is jelentkezik. Marx, a polgári apologétákkal vitázva, akik ezt az ellentmondásosságot ki akarták radírozni a világból, a gép jellemzésénél élesen kiemelte ezt a kettősséget: *„A gépi berendezés tőkés alkalmazásától elválaszthatatlan ellentmondások és antagonizmusok nem léteznek, mert nem magából a gépi berendezésből, hanem annak tőkés alkalmazásából nőnek ki!* Minthogy tehát a gépi berendezés *önma-*

43. I. m. 354. l.

44. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie.* I. köt. Moskau 1939. 584. l.

gában tekintve a munkaidőt megrövidíti, míg tőkés módon alkalmazva a munkanapot meghosszabbítja, önmagában a munkát megkönnyíti, tőkés módon alkalmazva intenzitását fokozza, önmagában az ember győzelme a természeti erő felett, tőkés módon alkalmazva az embert a természeti erő révén leigázza, önmagában a termelő gazdagságát növeli, tőkés módon alkalmazva a termelőt pauperré teszi stb. – a polgári közgazdász egyszerűen kijelenti: *a gépi berendezés önmagában való tekintése* hajszálpontosan bizonyítja, hogy mindezek a kézzelfogható ellentmondások nem egyebek a közönséges valóság látszatánál, de *önmagukban* tehát úgyszintén *az elméletben*, egyáltalán nincsenek meg."[45] A kapitalista gazdasági haladás emberellenes megnyilvánulási módjának kizárólagos kiemelése azonban egyoldalú képhez vezet. Ennek marxi kritikáját már idéztük. A kapitalista társadalom egyik alapvető belső ellentmondásáról van itt szó; benne jut kifejezésre e formáció sajátos jellege, mégpedig az, hogy ez a legfejlettebb osztálytársadalom, amelyben a termelés és a tudomány a fejlődésnek az „antagonisztikus elosztási viszonyok" között adott objektív lehetőségeit maximálisan kibontakoztathatja, és ugyanakkor, ettől elválaszthatatlanul ez az utolsó osztálytársadalom is, amely „sírásóit" maga termeli ki. A munka és a gondolkodás kapitalista formák közepette megvalósuló dezantropomorfizálódásának kettős a funkciója, és ez fejlett fokán megmutatja: mennyire elválaszthatatlan egymástól a gyakorlati, gazdasági előrenyomulás és az ideológiai reakció, az, hogy lerakják egy fejlett humanizmus objektív alapjait, de ugyanakkor a gazdasági gyakorlatban széttiporják a humanizmust. Primitív fokon, például Sismondinál, ez az ellentmondás becsületes és kritikus formában jelenhetett meg, de minél fejlettebb a kapitalizmus, annál kevésbé lehet objektíve jóhiszemű a romantikus bírálat. A dilemmát azonban, mint ezt Marx egy már idézett helyen világosan kimondja, a polgári tudat semmilyen fokon nem oldhatja meg. Mindazok a példák, amelyeket eddig idéztünk a vallások modern megújításáról, ezt az ellentmondást tükrözik vissza; most azon az alapon, hogy a kapitalista fejlődés és összes következményei (a tudományra nézve is) elkerülhetetlenek, ezt a felismerést kombinálják azzal a kísérlettel, hogy a

45. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 411., 412. l. Marx a legrészletesebben a *Gazdasági–filozófiai kéziratok*ban (Kossuth Könyvkiadó, 1962.) foglalkozik azzal, hogy a dezantropomorfizálás elvének a munkafolyamatban való kapitalista alkalmazása milyen embertelenségekre vezet.

primitív fokok lelki magatartását stilizálva megújítsák, és a munka gyakorlatában és a tudományban végbemenő általános dezantropomorfizálódással szemben ellensúlyként kijátsszák. Az általános kétségbeesés ideológiája, az „istentől elhagyott" világ okozta rémület, a szorongás, amelyet a lélek, az élet és a gondolkodás gépesítése, az „eltömegesedés" vagy az emberiség zsarnokává váló „önállósult" technika váltott ki – mindez csak a jelenkori kapitalizmus feltételei között megfogalmazott apologetikus változata annak a témának, amelynek alapvető vonásait Marx jellemezte.

Még két megjegyzés. Először is egy pillantást kell vetnünk arra, hogyan hat vissza a dezantropomorfizáló visszatükrözés tudományban aratott győzelme a mindennapi élet gondolkodásmódjára. Hiszen kezdetben már beszéltünk arról, hogy ha olyan szférák, mint a tudomány és a művészet differenciálódnak és önállóvá válnak, ez nem szünteti meg, nem szegényíti el a mindennapi élettel kapcsolatos kölcsönös vonatkozásaikat, ellenkezőleg, még intenzívebbé teszi ezeket a kapcsolatokat. Éspedig, mint tudjuk, kettős értelemben: egyrészt befolyásolja azokat a kérdésföltevéseket, amelyek a mindennapi gyakorlat követelményeinek hatására a tudomány felé irányulnak, másrészt a tudomány vívmányai visszahatnak a mindennapi gyakorlatra. Az első kölcsönhatás bonyolult egyenlőtlenségéről jelzésszerűen beszéltünk már a kapitalista gazdaság és technikai haladás tárgyalásakor. Ez a viszony a szocializmusban elvileg átalakul, egyrészt azért, mert az „alulról jövő" ösztönzések már nem merőben spontánul keletkeznek, nincsenek alávetve a profit pillanatnyi érdekeinek, hanem szervezetten lehet előmozdítani őket; másrészt mert a nevelés elvileg és tendenciáját tekintve demokratizálódik, és arra törekszik, hogy a munkásság mind nagyobb rétegeit emelje a tervezők és mérnökök színvonalának közelébe. Elemzésünk alapvonalát nem befolyásolja, hogy ezt a fejlődést ellenkező tendenciák olykor feltartóztatják, gátolják, sőt el is torzíthatják. A kapitalizmus – látszólag – analóg jelenségeivel való összehasonlítást azért kell visszautasítanunk, mert ott antagonisztikus ellentmondásosságról van szó, amely a formáció lényegében gyökeredzik, míg a szocializmusban csak a növekedés igaz elveinek eltorzításával van dolgunk, ezért ezek – ha nem is mindig gyorsan és könnyen – de mégis elvileg kijavíthatók.

A tudomány vívmányainak visszahatása az objektív módszertanra és a szubjektív magatartásmódra szintén fölöttébb bonyolult folyamat. Kétségtelen, hogy a kapitalizmus ebben a tekintet-

ben minden korábbi formációhoz képest minőségileg új helyzetet teremtett. Nemcsak azért, mert az utolsó évszázadok (és különösképpen az utolsó évtizedek) technikai-tudományos haladása összehasonlíthatatlanul gyorsabb, forradalmasítóbb volt, mint korábban évezredek alatt, hanem azért is, mert a termelés és a tudomány forradalmasítása a mindennapi életre is forradalmasítóan hatott. Itt még jelzésszerűen sem vázolhatjuk ezt a folyamatot. Csak annyit kell megállapítanunk, hogy a mindennapi gyakorlat és a mindennapi gondolkodás alapvető szerkezete, amelyet már jellemeztünk, alapjaiban e viharos átváltozás idején sem változott meg. Igaz, hogy a tudomány és a technika a tőkés társadalomban már nem valamiféle kaszt „titka", hogy eredményei gyakorlatilag és propagandisztikusan messzemenőkig a legszélesebb rétegek közkincsévé váltak. Azonban a helyzet legkülönfélébb megjelenési módjainak következtében (a barkácsolástól a tudományos népszerűsítő művek olvasásáig) a mindennapi ember alapvető magatartása – és bizonyos vonatkozásban minden ember a mindennapi élet embere – csakugyan visszájára fordult-e? Vajon tudományossá változott-e át ez a magatartás? Max Weber nem ad helytelen képet az itt létrejövő helyzetről: „Mindenekelőtt azt lássuk tisztán, hogy mit is jelent tulajdonképpen az az intellektuális ésszerűsödés, amelyet a tudomány és a tudományos orientációjú technika hoz létre. Talán mi, például azok, akik ebben a teremben ülünk, jobban ismerjük-e azokat a létfeltételeket, amelyek között élünk, mint egy indián vagy egy hottentotta? Aligha. Aki közülünk villamoson utazik, annak – ha csak nem szakfizikus – sejtelme sincs arról, hogyan indul meg a kocsi. Nem is kell ezt tudnia. Elég, ha a villamos magatartására „számíthat", és magatartását ehhez igazítja; de arról már mitsem tud, hogy miként állítanak elő egy villamost, amely mozog. A vadember összehasonlíthatatlanul jobban tudja ezt szerszámairól."[46] Ennek a leírásnak az általános helyességét – természetesen csak az átlagra vonatkoztatva, mert egyénileg sok a kivétel, és e kivételek nagy száma szintén valami újat jelent – megerősíti a modern technikai fejlődés alapvető irányzata is, az, hogy minél bonyolultabbá válnak bizonyos gépek, annál könnyebben lehet kezelni őket, annál kevésbé követelik meg, hogy valóban ismerjék szerkezetüket. A naponta használt készülékekre az angolok a „fools proof" ki-

46. M. Weber, *Gesammelte Aufsätze für Wissenschaftslehre.* Tübingen 1922. 535. l.

fejezést alkalmazzák, mint az olyan önmagát szabályozó automatizmus kritériumát, amely a kezelést minden gondolkodás és szakismeret nélkül önállóan ellenőrzi. Ezáltal a mindennapi élet gyakorlatában hatályát veszti az a hatalmas dezantropomorfizáló közvetítő munka, amely az ilyen berendezéseket létrehozta, és a mindennapi élet elméletének és gyakorlatának, a célkitűzésnek és a megvalósulásnak a közvetlen kapcsolata e közvetítések fölé kerekedik. Korunk technikai fejlődése természetesen alaposan megváltoztatja a mindennapi életet, de lényeges szerkezetét mégsem alakítja át forradalmi módon. Nem tartozik ide, hogy miként módosul majd ez a helyzet, amikor a kommunizmusban az általános politechnikai oktatás megszünteti az ellentétet a testi és szellemi munka között. Ez majd bizonyára rendkívüli módon fokozza minden egyén tudományos magatartását a mindennapi élet tárgyaival és berendezéseivel kapcsolatban is, de hogy ez általánosan és teljesen, egyetemesen nyilvánul-e meg, és átjárja-e annyira a mindennapi élet gyakorlatát, hogy e gyakorlat tudatosan alkalmazott tudománnyá változik át, azt ma még nem lehet előre látni.

A második megjegyzés magának a dezantropomorfizáló magatartásnak a történelmi fejlődésére vonatkozik, az objektív valóság új kategóriáinak útközben történő fölfedezésére, és az ilyen kategóriák és a valóság visszatükröződésének más fajtái között kialakuló viszonyára. Már eddig is ismételten foglalkoztunk ezeknek a tükörképeknek az egységével és különbözőségével. Nyilvánvaló, hogy a tárgyiasságnak, a tárgyak egymáshoz való viszonyának, mozgásaik törvényszerűségének stb. bizonyos alapvető kategóriái minden valósághű visszatükrözés alapjául szolgálnak. Másrészt azonban azt is meg kellett állapítanunk, hogy a kategóriák alkalmazási módjában az emberek, a társadalom konkrét, tipikus célkitűzései rendkívüli szerepet játszanak, és ezért szubjektíve is létrejön a kategóriák története. Ebben a fejlődésben különösen jelentős, hogy a dezantropomorfizáló elv az újkorban minőségileg fellendült, és segítségével roppant nagy elméleti eredményeket értek el. Az antropomorfizáló művészet és a dezantropomorfizáló tudomány pusztán absztrakt szembeállítása ezt az ellentétet metafizikussá merevítené. Ha csak azt hozzuk fel, hogy milyen jelentős volt például a geometria felfedezése a művészet szempontjából, máris drasztikusan rácáfoltunk az ilyen sematikus ellentét-konstrukciókra; de az is megóv az ilyen elhamarkodott szembeállítástól, ha arra gondolunk, hogyan dolgozta ki a reneszánszban együttes erővel a tudomány és a művészet a perspektíva törvényeit.

Mindezen fenntartások ellenére mégis szemügyre kell vennünk annak az új minőségbe való átcsapásnak a különös sajátosságait, amelyet az utolsó évszázadokban a dezantropomorfizálódás a valóság tudományos visszatükröződése számára hozott. Az euklidészi geometria pl. kétségtelenül magas foka már a dezantropomorfizáló visszatükröződésnek. Észlelhetősége azonban még elszakíthatatlan kapcsolatban marad a valóság emberi-vizuális megragadásával. A tudományok továbbfejlődése széttépi ezeket a összekötő szálakat. Ismeretes az a folyamat, amelynek során a tudományos visszatükrözés megszabadult az emberi érzékektől – ezért itt nem is foglalkozunk vele. Azt sem kell külön-külön előszámlálnunk, hogy miként merülnek fel eközben olyan új kategóriák és kategoriális összefüggések, amelyek a tudományos fogalomképzés számára jelentőssé válnak, és amelyeknek a mindennapi élet közvetlenségéhez és az ebből létrejövő esztétikai visszatükröződéshez többé már nem lehet közük. Elég, ha arra emlékeztetünk, mi az okság újonnan felfedezett működési módja a statisztikai valószínűségszámításban. Az ilyen és ehhez hasonló kategóriákkal és összefüggésekkel a tudomány és a művészet területe most már kategoriálisan is elválik egymástól. A tudomány például pontosan kiszámíthatja, milyen emberveszteség kockázatával jár egy ütközet stb. A művészet számára azonban most is, mint régen, a háborús összefüggések közepette az egyes ember marad – természetesen a tipikus szintjére emelve – az ábrázolás tárgya és eszköze. Azok a kísérletek, amelyek a statisztika eredményeit „montázs" segítségével a költeménybe bele akarták „ömleszteni", esztétikailag szükségszerűen, siralmas kudarcot vallottak, akárcsak azok a szürrealista vagy absztrakt művészek, akik az atomok világának belső szerkezetére vonatkozó legújabb fizikai kutatásokat a festészet számára óhajtják hasznosítani.

Az így létrejövő szétválás korszakalkotó jelentőségén mit sem változtat, hogy ez az új helyzet mindkét területen zavarokat is okozott; a művészet tévútjaira most utaltunk, de a tudományokban is ideiglenesen előrenyomultak a szubjektív idealista nézetek (az okság tagadása a statisztikai valószínűségszámításban, a matematika fetisizáló-formalista túlbecsülése stb.). Számunkra továbbra is az a döntő, hogy minél sikeresebben halad előre visszatükröződési módja dezantropomorfizálásában és ennek fogalmi feldolgozásában a tudomány, annál áthidalhatatlanabb lesz a szakadék a tudományos és a művészi visszatükröződés között. A mágikus korszak differenciálatlan egységének felbomlása után hosszú

ideig párhuzamosan fejlődtek, egymást kölcsönösen és közvetlenül megtermékenyítették, és közvetlenül látható, nyilvánvaló volt, hogy ugyanazt a valóságot tükrözik vissza. Ez természetesen most is igaz, csakhogy a tudomány olyan területekre nyomult előre, amelyeket az antropomorfizáló művészet már egyáltalán nem ragadhat meg. Így hát a művészet többé már nem vehet részt a tudományos felfedezésekben, mint a reneszánsz idején, és a tudományos eredmények sem mehetnek át közvetlenül a művészet világába. (Ez utóbbi már a XIX. század második felében is problematikus volt; gondoljunk az átöröklés kérdésére Ibsennél és Zolánál.) De metafizikus merevségre vallana, ha ebből arra következtetnénk, hogy a tudomány és a művészet között teljesen megszűnt minden kölcsönös vonatkozás. Ellenkezőleg. Sok olyan tendencia működik, amely ezeket intenzívebbé tudja tenni. A közvetlen kölcsönös vonatkozásokat – amelyekről a behatóbb vizsgálat többnyire kimutatta, hogy közvetettebbek, mint amilyeneknek első pillantásra látszanak – termékenyebb, noha közvetettebb kapcsolatok válthatják fel; ezek úgy jutnak érvényre, hogy a tudomány megtermékenyíti a művészet általános világképét, és viszont. E kérdés részletes tárgyalása szintén túlfeszítené e mű kereteit; itt csak az új helyzet módszertani helyére kellett röviden utalnunk.

HARMADIK FEJEZET

A MŰVÉSZET ÉS A MINDENNAPI ÉLET SZÉTVÁLÁSÁNAK ELŐZETES ELVI KÉRDÉSEI

A valóság esztétikai visszatükrözésére rátérve mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy a differenciálódás legáltalánosabb elve hasonlít a tudományos visszatükröződéséhez: a mindennapok életétől, gondolkodásmódjától, érzésvilágától stb. mindkettő igen lassan, ellentmondásosan és egyenlőtlenül válik el. Nagyon hosszú fejlődésre van szükség ahhoz, hogy mindkettő (természetesen a mindenkori társadalmi munkamegosztás keretein belül) az emberi tevékenység különös szférájává szerveződjön, önállósuljon, hogy az objektív valóság szóban forgó különös visszatükrözési módjainak sajátossága kifejlődjön, hogy törvényszerűségei először gyakorlatilag, később elméletileg is tudatossá váljanak. Természetesen ide tartozik az az ellenkező folyamat is, amelynek során a differenciálódott visszatükrözésben összegyűjtött tapasztalatok visszaáramlanak a mindennapi életbe. De már a tudományos visszatükröződés elemzésekor is megfigyelhettük, hogy a mindennapi életre általánosságban véve mind extenzív, mind intenzív értelemben annál erőteljesebben hat az ilyen befolyás, minél határozottabban fejleszthette ki különös sajátosságát a szóban forgó specializált szféra.

E legáltalánosabb hasonlóság ellenére a két differenciálódási folyamat nagyon jelentősen el is tér egymástól. Ennek okai persze csak akkor derülhetnek ki, amikor a most következő konkrét fejtegetések fényt vetnek az esztétikai visszatükröződés sajátosságára. Itt – előzetesen – csak egy mozzanatra utalunk: egészen primitív fokok bizonyos művészi tevékenységeinek olykor meglepő, sőt lenyűgöző korai tökélyére. (Dél-franciaországi barlangfestészet, egyes primitív díszítések stb.) E tények jelentőségét az is fokozza, hogy elválaszthatatlanul összefüggnek a fejlődést nagymértékben irányító tendenciákkal, nevezetesen azzal, hogy a művészi tevékenység a maga egészében sokkal később szerveződik meg egységesen, sokkal lassabban, tétovábban válik el a mindennapi, mágikus (vallásos) gyakorlat általános alapjától, mint a tudomány.

Ez a különbség nagyon kézzelfogható anyagi okokra vezethető vissza. A mindennapi gyakorlatban annyira nélkülözhetetlen, hogy az ember ismereteket szerezzen a környező külvilágról, és kezdje ezek összefüggéseit is felfedezni, hogy már a legprimitívebb fokon kénytelen nekivágni ennek az útnak, ha nem akar elpusztulni. Bármily mélyen ágyazódik is még be ez a kezdődő tudomány a mágikus korszak hétköznapi életébe, bármily lassan ébrednek is az emberek tudatára annak, amit objektíve tesznek: ez a fejlődés mégis feltartóztathatatlan, mert a puszta létezés védelme és újratermelése függ tőle. A művészet társadalmi szükségszerűségének nincsenek ilyen nyomós, magától értetődő gyökerei. Nem az a döntő, hogy minden művészi tevékenységnek bizonyos szabad idő a feltétele, és hogy gyakorlója – ha mégoly viszonylagosan is – szabad legyen a mindennapi gondoktól, s a hétköznapi élet kényszerű, közvetlen reakciói ne veszélyeztessék elemi szükségleteit. A tudomány első, távolról sem tudatosított kezdetei is feltételeznek ilyen szabad időt. Mivel azonban a tudomány szorosabban és nyilvánvalóbban kapcsolódik a hétköznapi követelésekhez, ez az összefüggés kettős értelemben is kikényszeríti a számára szükséges szabad időt. Először úgy, hogy e mindennapi követelések parancsoló hatalma hatással van a közösségre, és megvalósít egy mégoly primitív munkamegosztást, amelyben jut szabad idő a felmerülő problémák megfontolására; másodszor, az így létrejövő megismerés megindít egy fejlődést, amelynek során az ember úrrá lesz környezete, a dolgok és főként önmaga fölött. Kialakul a munkának egy bizonyos technikája, és ezzel a dolgozó ember az addiginál magasabb szinten lesz úrrá saját testi és szellemi erői fölött.

Mindez – a technikának és a technikát alkalmazó emberek átnevelődésének bizonyos, bármily szerény foka – feltétele annak, hogy ha esztétikailag mégoly tudattalanul is, de művészi tevékenység induljon meg. Gondoljunk a kőkorszakra. Az alkalmas kövek megtalálásában és megőrzésében már benne rejlenek az olyan visszatükröződés kezdetei, amelyből később tudomány lesz. Hiszen az absztrakció képességének, a munkatapasztalatok általánosításának, a merőben szubjektív, alig rendezett benyomások meghaladásának bizonyos fokát jelenti már, ha az ember világosan fel tudja ismerni, hogyan függ össze egy bizonyos kő formája konkrét felhasználhatóságával. A művészet fejlődése azonban még nem indulhat meg ezen a fokon. Ehhez nem elég a követ általában dörzsölni vagy csiszolni, az emberi kéz segítségével szerszám-

má átalakítani – az itt alkalmazott technika csak viszonylag magas szinten teszi lehetővé, hogy a megmunkálás, merőben tudattalanul is, művészi motívumokat vegyen magába. Boas meggyőzően bizonyítja be, hogy a dörzsölésnek vagy csiszolásnak viszonylag fejlett technikája nélkül a kő nem vesz fel megfelelő formát, lecsiszolt felületeire az egyenlőség, párhuzamosság stb. helyett ezek összevisszasága lesz jellemző.[1] A szabályos formákat kezdetben még nem esztétikai szándék hívta életre, csak arra vallanak, hogy az emberek technikailag már jobban alkalmazkodnak a munka közvetlen-gyakorlati céljához. Nyilvánvaló, hogy ha az emberi szem még nem képes a formák és szerkezetek pontos észlelésére, és a kéz az ehhez szükséges párhuzamosságokat, egyenlő távolságokat stb. még nem tudja a kőből pontosan kicsikarni, akkor a legprimitívebb ornamentika összes feltételei is szükségszerűen hiányoznak.

A technika objektív magaslata tehát egyúttal a munkát végző ember fejlettségének magaslata is. Engels nagyon világosan rajzolja meg a fejlődés így létrejövő vonásait: „Mígnem emberkéz az első kovakövet késsé feldolgozta, olyan időközök telhettek el, melyekhez képest az előttünk ismert történelmi idő jelentéktelennek tűnik fel. De a döntő lépés megtörtént: *a kéz szabaddá vált.* és most már új meg új jártasságokat szerezhetett meg, az ezzel megszerzett nagyobb hajlékonyság pedig öröklődött és gyarapodott nemzedékről nemzedékre. Ily módon a kéz nemcsak szerve a munkának, hanem *annak terméke is.*"[2] Ezután Engels rámutat arra, hogy a kéz kifejlődése jelentősen visszahatott a szervezet többi részére. Már beszéltünk arról, hogyan függ össze a munka, a munka révén elsajátított fogások és a munkában kialakuló magasabb rendű közösség a nyelvvel. Itt még csak annyit kell megjegyeznünk, hogy Engels energikusan hangsúlyozza az érzékek sajátos emberi kifinomodását és differenciálódását. Itt elsősorban nem fiziológiai tökéletesedésről van szó. Ellenkezőleg. Ezen a téren sok állat messze felülmúlja az embert. A munkatapasztalatok minőségileg az észlelőképességet változtatják meg: szélesebbé, mélyebbé, finomabbá teszik azt.

Az érzékek itt lezajló differenciálódási folyamatának további konkretizálódását főként Gehlen antropológiájában találjuk meg;

1. F. Boas, *Primitive Art.* New York 1951. 21. l.

2. Engels, *A természet dialektikája.* Marx–Engels *Művei.* 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 450. l.

Gehlennek bizonyos tényekről és összefüggésekről adott helyes elemzéseit még értékesebbé teszi számunkra, hogy filozófiai feltételezései és következtetései gyakran szöges ellentétben állnak a mienkkel. Mivel azonban itt kizárólag egy konkrét fejlődési tendencia felvázolását tűztük ki célul[1], mellőzzük a részletes vitát vagy bírálatot. Gehlen az érzékek fokozatosan létrejövő munkamegosztásáról beszél, és számunkra teljesen mindegy, hogy ő ezt a folyamatot a gyermek fejlődésmenetében figyeli meg, míg a mi nézetünk szerint a lényeges folyamat az emberiség gyermekkorában játszódott le; hiszen – Hegel és Engels nyomán – „az egyéni tudat fejlődését a maga különböző fokain keresztül úgy fogjuk fel, mint lerövidített megismétlődése azoknak a fokoknak, amelyeken az emberek tudata a történelem során keresztülment . . .”[3] Gehlen tehát kifejti: „E folyamatoknak, amelyekben mindenféle mozgás, különösen a kézé, és az összes érzékszerv, különösen a szem, együttműködik, az az eredménye, hogy a környező világ ‚átdolgozódik', mégpedig úgy, hogy felhasználhatóvá, elintézhetővé válik: a dolgokat sorra előveszik, majd félreteszik, és e művelet folyamán észrevétlenül magasfokú szimbolikával gazdagítják, úgyhogy végül a szem, ez a fáradhatatlan érzékszerv egymaga átlátja őket, és olyan használati és felhasználási értékeket *is lát* bennük, amelyeket előzőleg fáradságosan és öntevékenyen kellett tapasztalni.”[4] Az idealista felfogást és terminológiát még csak jelzésszerűen sem bíráljuk, csak annyit jegyzünk meg, hogy amögött, amit Gehlen szimbolikán ért, a sajátos emberi vizualitás keletkezésének és a képzőművészethez való továbbfejlődésének lényeges problémája rejlik. Csak annyit kell még ehhez hozzátenni, hogy a „szimbolika” fogalma és kifejezése semmiképp sem a szubjektumnak a tárgyak objektív megjelenési módjához való „hozzájárulása”, hanem visszatükröződésük továbbvitele, tökéletesítése és kifinomítása. Ha például arról van szó, hogy a kifejlett emberi látás a súlyt, az anyag szerkezetét stb. vizuálisan meg tudja ragadni, és még a tapintás érzékét sem kell igénybe vennie, akkor ennek oka abban rejlik, hogy az ilyen tulajdonságok vizuális ismérvei közvetlenül nem tűnnek ugyan fel, és ezért eleinte általában a tapintással fogják fel őket, de objektíve mégis a tárgyak vizuális megragadhatóságának alkotóelemei.

3. Engels *Ludwig Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása.* Marx–Engels, *Válogatott művek.* II. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 329. l.

4. A. Gehlen, *Der Mensch.* Bonn 1950. 43. l.

Gehlen fejtegetéseiben az a legfontosabb, hogy erőteljesen hangsúlyozza: a látás és a tapintás a munkában munkamegosztást hajt végre. Az ilyen elemzés elvileg és részleteiben egyaránt értékes. Elvileg azért, mert világosan kifejezésre juttatja a munkát végző és munkatapasztalatait továbbfejlesztő ember és a legmagasabbrendű állatok közti különbséget, mégpedig éppen az érzékszerveknek ezzel a munkamegosztásával és együttműködésével kapcsolatban. Gehlen jó leírást ad erről, amely mindenekelőtt azért szorul kiegészítésre, mert az ember antropológiai lénye és az állat közti különbséget metafizikus, örök időktől adott szakadéknak tünteti fel, nem pedig a munka termékének, más szóval, mert a munka eredményét – az ember emberré válását – nem e folyamat eredményeként, hanem feltételeként mutatja be.

E korlátok között Gehlen kitűnő és rendkívül termékeny megfigyeléseket és leírásokat közöl az emberi vizualitás jellegéről. Esztétikai jelentőségükre később még visszatérünk. Most csak egy lényeges részletet idézünk, hogy megvilágítsuk, hogyan hozza létre a munka az érzékek munkamegosztását, és a szem hogyan veszi át a tapintás funkcióit. Gehlen kifejti: „Például egy tárgyon, mondjuk egy csészén a csillámló fényeket és az árnyékokat, valamint a díszítéseket részint egészen figyelmen kívül szoktuk hagyni, részint ezek jelzésszerűen segítik a szemet a tér és az alak megragadásában, így tehát közvetlenül a hátsó oldalakat és a tér tőlünk elválasztott részeit is ‚megkaphatjuk'. A kereszteződések szintén kiaknázásra kerülnek. Viszont az anyag szerkezetét (‚vékony porcelán') és a súlyát is teljesen belelátjuk a tárgyba, de másképp, hogy úgy mondjuk, ‚állítmányibb' módon, mint az ‚edény' szembetűnően érvényesülő jellegét, vagyis homorulatait és domborulatait, és megint másképpen látunk bizonyos optikai adatokat, pl. a fület vagy az össz-forma ‚kézhezálló' helyét, a szokásos mozdulatok szuggesztióit. Mindezeket az adatokat azonban a szem *egyetlen* pillantással fogja át. Egyenesen azt kell mondanunk, hogy szemünk az észlelhetőség, sőt a mindenkor háttérben érzett jegyek tényleges alkotóelemei iránt rendkívül közönyös, viszont szerfelett érzékenyen reagál a nagyon összetett jelzésekre."[5] Gehlen a szokásnak e folyamatban elfoglalt helyét is pontosan felismeri, de természetesen a munkát (és későbbi fokon a művészetet) itt sem veszi tekintetbe.

Most is jócskán elébe vágtunk a valódi fejlődésnek, és ezt az

5. I. m. 67., 68. l.

előlegezett végeredményt tovább kell fejlesztenünk, hogy megvilágíthassuk a differenciálódás – ismeretlen és előreláthatólag tényszerűen meg sem ismerhető – szakaszait, a művészi visszatükrözésnek a mindennapi visszatükrözéstől való fokozatos elválását, és azt az önállósodást, amelyet nemcsak a mindennapi visszatükrözéssel, hanem a tudománnyal (másrészről a mágiával és vallással) szemben is elér. A művészi visszatükröződésnek ezen a módon – nagyon problematikusan – követhető differenciálódási folyamata még a tudományban végbemenő hasonló folyamathoz képest is rendkívüli nehézségek elé állítja a kutatót. Ennek oka főként abban rejlik, hogy később tudatosodott. A görög fejlődéssel kapcsolatban láthattuk már, hogy a tudományos magatartás legtudatosabb, legvilágnézetibb formája, a filozófiai magatartás a tulajdonképpeni tudományágak úttörője volt. Természetesen a termelőerőknek és ezzel az egyes tudományok technikájának meghatározott fejlődési foka szükséges ahhoz, hogy egy ilyen gondolati munka és tudatosodás egyáltalán létrejöhessen. De ha már létrejött, akkor – főként Görögországban – mint a tapasztalatok általánosítása, messze túlhaladta a technika és az egyes tudományágak addig elért, és az akkori termelési viszonyok mellett elérhető fokát. Sőt, a filozófia még egy másik fellendülési korszakában, a reneszánszban és a reneszánsz után sem veszti el ezt a funkcióját. Engels a filozófiának a természettudományok fejlődésében játszott szerepéről a következőket mondja: „Az akkori filozófia legnagyobb becsületére válik, hogy nem zavartatta magát az egykorú természeti ismeretek korlátozott állapotától, hogy – Spinozától a nagy francia materialistákig – kitartott amellett, hogy a világot önmagából magyarázza, a részletekben való igazolást pedig a jövő természettudományára bízta."[6] A művészet filozófiája, az esztétika magának a művészetnek az önmagáraeszmélése számára sohasem tudott ilyen szerepet játszani. Még olyan nagy gondolkodók esetében is, mint Arisztotelész, mindig csak post festum lépett fel, és legjelentősebb eredményei, mint éppen Arisztotelésznél, a művészet fejlődésének már elért fokát rögzítették fogalmilag. Ez nem véletlen. Ugyanis bármilyen lassan és ellentmondásosan válik is el a tudományos visszatükrözés a mindennapi élettől (és a mágiától s a vallástól), elég szembetűnő a szakadék köztük ahhoz, hogy – kedvező társadalmi körül-

6. Engels, *A természet dialektikája*. Marx–Engels *Művei*. 20. kot. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 329. l.

mények között – képessé váljon gyors és lényegében helyes filozófiai általánosításra. De a művészi visszatükröződés sajátossága – közvetlenül – távolról sem válik el olyan élesen a közös alaptól, nagyon hosszú ideig átmeneti jelenségeket hoz létre, még nagyon fejlett fokon is fölöttébb szoros kapcsolatot tarthat fenn a mindennapokkal, a mágiával és a vallással, és külsőleges, közvetlen látszatra teljesen egybe is olvadhat velük.

Csak egy megjegyzést teszünk itt még a fogalom tisztázása érdekében. Mint már ismételten hangsúlyoztuk, a visszatükrözés dezantropomorfizáló és antropomorfizáló elvének ellentéte szerintünk döntő szerepet játszik. Az előbbi lényegét már egyértelműen meghatároztuk; az ezzel kapcsolatos világnézeti kérdések dialektikájáról is beszéltünk már. Az antropomorfizálásnál inkább lehetséges a kétértelműség. Vannak pl. olyan kutatók, akik csak azt ismerik el antropomorfizálásnak, ha az ember kifejezetten és közvetlenül a saját formáit, tulajdonságait vetíti bele a világegyetembe. Ez a véleménye az utóbbi időben Gehlennek is, aki erről a kérdésről a következőket mondja: „a mágia alapjában véve csoport-egoisztikus vagy akár egocentrikus, és technikájának semmiképp sincs szüksége humanizált antropomorf lényegiségekre. Az előjelek csaknem sosem emberiek, a varázsláshoz szívesen használnak állati szellemeket, esőt, felhőket és vadászzsákmányt idéznek, a sámánok jelképei a madár, a paripa, az élet fája stb. Ez a helyzet csak a többistenhit szakaszában változik meg, az istenek csak emberi alakot öltve válnak valóban istenekké, vagyis ekkor bizonyosodik be, hogy *ők* uralkodnak... Az antropomorf istenre épp az jellemző, hogy már nem antropocentrikusan működik..."[7] Gehlen összecseréli az antropomorfizálás tárgyát és módszerét. (Itt nem térhetünk ki e hiba okaira, amelyek történelemfilozófiája egészéből származnak.) Kétségtelen, hogy az isten-vallások, különösképpen az egyistenhit, az antropomorfizálás magasabb rendű formái, mint a mágia. Ha a világot isten vagy istenek kormányozzák, akkor ezzel vitathatatlanul háttérbe szorul az a hiedelem, hogy a mágia közvetlenül befolyásolja a világ folyását, amelyről világnézetileg lerögzítik, hogy független az emberektől. De vajon ezzel valóban elavult-e a mágikus „világnézet"?

Maga Gehlen is arra kényszerül, hogy Eduard Meyerhez és Jacob Burckhardthoz csatlakozva elismerje az ellenkezőjét: „Az

7. A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*. Bonn. 1958. 274., 275. l.

etikai elmélyüléssel mindenütt együtt jár a visszaesés a vallás legprimitívebb formáiba, azokba, amelyekről már azt hitték, hogy teljesen alulmaradtak."[8] Nem véletlen, hogy a mágia fontos mozzanatai tovább élnek a vallásokban. Ez nemcsak a klasszikus ókor és a Kelet többistenhitére érvényes, hanem az egyistenhivő vallásokra is; csak a kálvinizmus kísérelte meg komolyan, hogy a mágia maradványait gyökeresen kiirtsa. Így hát a „visszaesés", amelyről Meyer és Burckhardt beszél, csak mennyiségi értelemben áll fent; a mágiának korábban is nagyon sok maradványa él tovább, többnyire békés egyetértésben, az új istenképzetekkel. Nyilvánvaló tehát, hogy Gehlen a mágia és a vallás ellentétét ebben a tekintetben nemcsak túlbecsüli, hanem éppen az antropomorfizáló elvet illetően egy nemlétező ellentétet tulajdonít nekik. Ha igaz is, hogy a mágia tárgyai a természeti jelenségekre (állatok, erők stb.) összpontosulnak – honnan meríti a mágia lényegükről formált elképzelését? Kétségtelenül azokból a tapasztalatokból, amelyeket az emberek önmagukról szereztek, és azokból a viszonylatokból, amelyeket a környező természettel alakítottak ki. Hogy „megszemélyesítésük" nem olyan nyílt, mint a későbbi vallásoké, ez egyszerűen abban leli magyarázatát, hogy az emberi személyiség még sokkal kevésbé fejlődött ki, még sokkal kevésbé tudott önmagáról. A demiurgosz alakja például csak később lépett elő, de ez könnyedén megmagyarázható abból, hogy a puszta gyűjtögetésnek, a vadászat, halászat stb. uralmának idején az emberek önfenntartásában a „személytelen hatalmaknak" gondolatilag szükségszerűen sokkal nagyobb szerepet tulajdonítottak, mint a későbbi korszakokban, amikor már a munkának sokkal nagyobb rész jut benne. Ez azonban csak azokban a tárgyakban jelent változást, amelyeket mint okokat a külvilágba belevetítenek, csak jellegüket, sajátosságukat stb. érinti, de nem azt a módot, ahogyan az emberek az objektív valóságba belevetítik belső tapasztalataikat. Az antropomorfizálás és a dezantropomorfizálás épp itt válik el egymástól: a kérdés az, hogy vajon az objektív valóságból indulnak-e ki, és ennek magánvaló tartalmait, kategóriáit stb. emelik-e be a tudatba, vagy pedig belülről kifelé, az emberekből a természetbe történik-e a kivetítés. Ebből a szempontból az állatok és természeti erők kultusza éppoly antropomorfizáló, mint az emberhez hasonló istenek teremtése.

Az antropomorfizálásnak ez a kérdése, jelentőségének megfe-

8. I. m. 274., 275. l.

lelően, későbbi fejtegetéseinkben majd központi szerepet játszik. Itt, kényszerűségből még nagyon absztrakt módon, előzetesen csak azért vezetjük be, hogy már most felvázolhassuk e szétválási folyamat bizonyos tulajdonságainak legáltalánosabb körvonalait. Első a szétválás objektív folyamatának nehézkessége és bonyolultsága, vagyis az, hogy a művészi gyakorlatban – akármilyen tudat kísérje is – miként jön létre egy olyan sajátos esztétikai tárgyiasság, amely szintén antropomorfizáló ugyan, de minőségileg és lényegét tekintve különbözik a mindennapok, a vallás és a mágia tárgyiasságának formáitól. Másodszor, ez már fejtegetéseinknek ezen az elvont szintjén is kissé jobban bizonyítja azt a korábbi megállapításunkat, hogy e visszatükröződési mód tudatosítása post festum megy végbe. Magától értetődik, hogy a kezdődő gyakorlat általános elve, a „nem tudják, de teszik" itt különösen kirívóan jelentkezik. Az esztétikai tárgyiasság és a vele kapcsolatos sajátos esztétikai magatartás sajátos jellege gyakorlatilag már régen kifejlődött, mielőtt még egy, csak némiképp is komoly gondolati előrenyomulás észrevehető volna abban az irányban, hogy a valóság antropomorfizáló visszatükrözésének különböző formáit fogalmilag élesen, elvileg megalapozottan elválasszák egymástól, mint ez a dezantropomorfizáló ellentmondásokat illetően a filozófiában megtörtént. Sőt – néhány kivételtől eltekintve, akik közé természetesen Arisztotelész is tartozott – évezredekig tartó fejlődésre volt szükség ahhoz, hogy az esztétikai „igazságok" kritériumai közül a tudományos elemeket eltávolítsák, és hogy az esztétikai visszatükröződés „igazságát" – mind pozitív, mind negatív értelemben – ne e mérce szerint értékeljék.

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a valóság tudományos és filozófiai visszatükröződésének első kifejezési formáiba szintén erőteljesen vegyülnek esztétikai elemek. Kétségtelen, hogy e keveredés közvetlenül a mágikus korszakból származik, amelyben a később differenciálódó tendenciák még elválaszthatatlanul egymásba fonódva jelennek meg. Gondoljunk az őskeleti költészetre, amelyben ez a – tárgyi lényegét tekintve szervetlen – tendencia még nagyon sokáig megőrződött. De még Görögországban is, ahol a tartalmi szétválás, sőt ellentét is viszonylag korán alakul ki, tömegesen találhatók olyan tudományos vagy filozófiai termékek, amelyeket költői nyelven, olykor költői szemlélettel is alkottak meg; ilyenek a Szókratész előtti gondolkodók filozófiai költeményei, Platón első dialógusai. Ebből kétségkívül kettős fejlődés, nagyon lassú és egyenlőtlen differenciálódás jön létre:

egyrészt a filozófiai költemény mint a líra egyik különös alfaja (Schiller), másrészt a költői kifejezés lefoszlik a tudományról és a filozófiáról. Még olyan hatalmas művek, mint Lucretius *De rerum naturája* sem hajtották végre a világosan differenciáló szétválasztást, sőt még Danténál is megtalálhatjuk annak nyomait, hogy a valóság tudományos és művészi visszatükrözése átmegy egymásba.

Még makacsabbul tartja magát ez az ősi osztatlanság a társadalomtudományok és a közélet sok megnyilvánulási módjában. Elég, ha ez utóbbival kapcsolatban csak az antik retorikára utalunk. A klasszikus ókorban ezt kétségtelenül művészetnek tartották. E kérdés kapcsán nem nehéz meglátni, hogy e terület pontos elméleti differenciálódása mind a mai napig nem ment még teljesen végbe. Ez akadályok elé állítja az összes olyan esztétikát, amely területét nagyon élesen, átmenet nélkül – tehát metafizikusan – akarja elválasztani a rajta kívül eső életmegnyilvánulásoktól. Ezzel szemben a mi mind ez ideig még nagyon absztrakt módon kifejezett, fokozatosan konkretizálandó felfogásunk könnyen megoldja ezeket az ellentmondásokat, éspedig úgy, hogy a hétköznapok és a művészet között állandóan föl-le áramló kölcsönhatásokat tételez fel, amelyekben az élet problémái sajátos esztétikai formákká változnak át, és ennek megfelelően művészileg oldják meg őket, és amelyekben a valóság esztétikai meghódításának vívmányai szakadatlanul átáramlanak a mindennapi életbe, és azt mind objektív, mind szubjektív értelemben gazdagítják. Ugyanis így világossá válik, hogy a törvényszéki beszéd, akárcsak a publicisztika, a riport stb. a mindennapi élet gyakorlatának fontos alkotóeleme. E megnyilvánulások azért tartoznak a mindennapi élethez, azért nem képesek arra, hogy egy esztétikai műfaj változékonyságában is szilárd törvényszerűségeivé kristályosodjanak, mert itt mind az egész fölépítése, mind a részletek megformálása szempontjából az elmélet és a gyakorlat közvetlen összetartozása a döntő célkitűzés. A beszédnek főként egy meghatározott, konkrét, egyedi célt kell elérnie: a hallgatókat rá kell bírnia arra, hogy X-et ítéljék el vagy mentsék fel, hogy Y törvénytervezetét fogadják el vagy utasítsák el stb. Ez ellentétben áll pl. a jogtudománnyal, hiszen ez azokat az általános szabályokat kutatja, amelyeknek az ilyen egyedi esetet alá kell rendelni, és a drámával vagy regénnyel is, amely egy meghatározott egyedi eset megformálásakor a benne rejlő tipikus helyzetek és jellemek művészi kidolgozására törekszik. Ezt a kétfelé elválasztó szaka-

dékot sem a művészi, sem a tudományos eszközök alkalmazásával nem lehet áthidalni. Az egész lényege számára a döntő rendező elv a célkitűzés marad: a legkülönfélébb, legheterogénebb eszközök közvetlen mozgósítása egy közvetlen, gyakorlati cél érdekében.

Egyeseket talán megzavar – és kétségkívül már ősidők óta sok zavart okozott –, hogy a művészet is közvetlen hatásra törekszik. Azonban könnyen beláthatjuk, hogy a kétfajta közvetlenség értelme rendkívüli módon elüt egymástól. A retorikában a legfőbb feladat valami közvetlenül gyakorlati cél elérése; mellékes, hogy az eszközök mindig direkt módon a közvetlenséghez folyamodnak-e. A művészetben viszont épp a megformálás eszközei által célul kitűzött közvetlen hatáson van a hangsúly; viszont átfordítása a gyakorlatba – a művészet nevelő hatása, amelyről később részletesen fogunk beszélni – nagyon bonyolult és egyenlőtlenül közvetett folyamat. Ezek az elhatárolások természetesen nem zárják ki az átmeneti eseteket. Egyrészt a tudományos módszer és az általa tudományosan megragadott és csoportosított anyag egy beszédben vagy publicisztikai cikkben olyan túlsúlyra juthat, tudományos értelemben olyan lenyűgöző és úttörő lehet, hogy a véghezvitt teljesítmény tudományos lesz, és szónoki vagy publicisztikai formája másodlagos járuléknak tűnik. Másrészt egy szónoki teljesítmény vagy publicisztikai írás a szóban forgó eset tipikus vonásait olyan erővel dolgozhatja ki, hogy – indítékától messzemenőkig függetlenedve – művészi hatást vált ki. Nyilvánvaló azonban, hogy itt határesetekről van szó, amelyekhez – és ez a lényeges – a mértéket a tudomány, ill. az esztétika módszertanából vették át; az ilyen eredményeket a retorika normális határainak átlépésével érik el, nem pedig úgy, hogy szabályait betartják. A szóban forgó ellentétet tehát e jelenségek nem szüntetik meg, hanem – éppen mint határesetek – újból csak rámutatnak arra az alapvető tényre, hogy a hétköznapok, valamint a tudomány és művészet között egy állandóan ható kétoldalú kölcsönhatás áll fenn.

Az ilyen kölcsönös vonatkozásokat és átmeneteket szántszándékkal igyekeztünk olyan példákkal megvilágítani, amelyek a nyelvi kifejezés viszonylag fejlett fokáról származnak. A különböző szférák fogalmi szétválasztása itt is nagy nehézségekbe ütközik ugyan, de a fokozódó tudatosság, főként a tudomány és a tudomány-vezette gyakorlat kérdéseiben, mégis lehetővé teszi, hogy a szálakat kibogozzuk. Ám épp ez a megállapítás nagyon

világosan mutat rá arra, hogy milyen nehéz ezt a feladatot a fejlődés kezdetleges stádiumaira vonatkozóan megoldani. Természetesen eközben az itt megszerzett elvi felismeréseknek kell vezetni bennünket, mindenekelőtt annak, hogy ott is tudomásul vesszük az objektív, de facto végrehajtott (vagy megkezdett) szétválásokat, ahol ez egyáltalán nem tudatos. Ezenkívül, legalább egy megjegyzés erejéig, utalnunk kell arra, amit már korábban is jeleztünk: hogy sokkal könnyebb a társadalmi élet által összekevert tudományos és művészi elveket, legalábbis fogalmilag, szétválasztani, mint a művészet és a mágia, ill. vallás összenövését megszüntetni. Ugyanis az első esetben, mint már kimutattuk, a valóság dezantropomorfizáló és antropomorfizáló visszatükröződése áll egymással ellentétben, míg a második esetben az antropomorfizálás alfajairól van szó, amelyek végső elveikben egymással ellentétesek ugyan, de a gyakorlatban mégis évezredekig összefonódtak, és fokozatos szétválásuk nemcsak lassú, ellentmondásos, egyenlőtlen folyamat, hanem magának a művészetnek a szempontjából is problematikus, s a művészetben is belső válságokat idéz elő.

Még egy előzetes elvi megjegyzést kell tennünk, mielőtt e bevezetés után rátérnénk annak a folyamatnak a filozófiai elemzésére, amelynek során a művészet kivált az eredeti, differenciálatlan emberi gyakorlatból. Mint már hangsúlyoztuk, csak nyelvi kifejezési formákból hoztunk fel példákat, jól tudva, hogy ezzel távolról sem határoltuk körül az esztétikum egész területét. De már ezen a mesterségesen leszűkített terepen is látható, mennyire gátolja a művészet lényegének és keletkezésének filozófiai megértését az a legtöbb esztétikán végighúzódó elv, amely szerint az esztétikum lényegét eredendőnek és eleve egységesnek kell felfogni. Hát még ha itt az ornamentikára és képzőművészetre, a zenére és építészetre is gondolunk!

Amikor ilyen aggályainknak hangot adunk, semmiképp sem akarjuk az esztétikum végső, elvi egységét tagadni. Ellenkezőleg. Fejtegetésünk végső eredményében éppen arra törekszik, hogy ezt az elvi egységet helyesen megalapozza, biztosabban, mint ez az emberek „eredendő" esztétikai képességének történelemfölötti-apriorisztikus feltételezésével lehetséges. Ennek a feltételezésnek természetesen minden idealista esztétikai koncepción el kell uralkodnia. Minden idealizmus szükségszerűen és kritikátlanul az ember jelenlegi tudati állapotából indul ki, ezt mint „örök"-öt határozza meg, es még ha tényszerű, történelmi létrejöttét el is

ismeri, az így meghatározott történelmi fejlődés csak látszólagos lehet. Egyrészt pusztán külsőleges: a történelmi folyamat legjobb esetben arra való, hogy a tapasztalatok világában „realizálja", amit a tudat elemzése során a priori már megállapítottak; ez a mozgás az apriorisztikus dedukcióhoz képest felszínes és véletlenszerű. Mivel a szubjektív idealizmus – akármi legyen is a terminológiája – a lét és az érvényesség ellentétéből indul ki, mivel szerinte a létszerű történelmi fejlődés az érvényességet nem is érintheti, kettőjük közt olyan kölcsönhatások sem jöhetnek létre, amelyek az érvényességet megalkotják vagy módosítják. Másrészről az objektív idealizmusnak – még akkor is, ha, mint Hegelnél, módszertana középpontjában az ember történelmi keletkezése, emberré válása áll – a tudomány és a művészet megvizsgálásakor szintén az ember kész fogalmából kell kiindulnia, a mai, vagy legalábbis a már történelmivé-társadalmivá vált embert abszolutizálva. Hegel az úgynevezett szimbolikus korszakot részben a tulajdonképpeni művészeti fejlődés előjátékának tünteti ugyan fel; de a később kiteljesedő művészet összes kategóriáit már itt is tételezi mint implicite meglevőket, és a fejlődés pusztán explicitté válásukból áll, tehát – éppen a fejlődés hegeli általános dialektikus fogalma szerint – pusztán látszólagos mozgás, amely lényeges, minőségileg új mozzanatokat nem hozhat létre. A mechanikus materializmus pedig annyira a történelem fölé emeli az ember fogalmát, hogy még csak fel sem vetheti a genézisnek ezeket a problémáit. Ezen a helyzeten semmit sem változtat, ha, mint Darwinnál, az esztétikum kész kategóriái már a magasabb rendű állatoknál is megtalálhatók, és ily módon az ember számára ember előtti múltjának egyik örökségévé válnak. Ez a dogma, mint láttuk, olyan mélyen gyökeredzik az eddigi esztétikai gondolkodásban, hogy noha, mint mindjárt kimutatjuk, épp a marxizmus szakított vele, még Franz Mehring is „a tudományos esztétika első követelményének" ezt tartja: „... be kell bizonyítani a művészetről, hogy az emberiség saját és eredendő képessége".[10] Bizonyára nem véletlen, hogy Mehring Kantra hivatkozva mondja ezt.

Az ilyen felfogások hosszú időkig azon alapultak, hogy nem ismerték az ember emberré válásának folyamatát, és ezzel összefüggésben „aranykorrá" stilizálták az őskort, az emberi fejlődés kezdeteit. Ez a hely nem alkalmas arra, hogy e – különösen sőt ellentétes – nézetek változatos társadalmi okaival foglalkozzunk.

10. F. Mehring, *Irodalmi tanulmányok*. Athenaeum, 1950. 116. l.

Nekünk főként azokra a felfogásokra kell most egy pillantást vetnünk, amelyek gyakran a kapitalista társadalom művészetellenessége miatt, ellenzékiségből, az emberi lét kezdeteibe egy ősi, esztétikai „aranykort" vetítettek bele. Az ennek felbomlásából létrejövő civilizációnak ezért jelenleg az a feladata, hogy a spontánul és tudattalanul felmerülő elveket tudatosan megvalósítsa. Ezt kellőképpen illusztrálja Hamann *Aesthetica in nuce*jának híressé vált aforizmája: „A költészet az emberiség anyanyelve; mint a kertművelés ősibb a szántóföldnél: a festészet – mint az írás: az ének – mint a szavalat: a hasonlatok – mint a következtetések: a csere – mint a kereskedés. Őseink nyugalma mélyebb álom volt; és mozgásuk tántorgó tánc. Hét napig a töprengés vagy megdöbbenés csöndjében ültek; – és szájukat kinyitották – szárnyaló példabeszédekre."[11]

Nem túl nehéz bebizonyítani, hogy Hamann becsapta önmagát. Ha például igaz volna, hogy a kertművelés ősibb a szántóföldnél, akkor is csak a földművelés különböző módjairól lehet szó; ennek a kertnek az esztétikai értelemben vett kerthez még semmi köze. A hamanni festészet (hieroglifák stb.) a gondolat kifejezésének képszerű eszköze, mágikus jelrendszer, tehát távolról sem a későbbi festészet őse stb. Ha bizonyos analógiák a nyelvben és gondolkodásban képszerűen jelennek meg, akkor a hasonlatok és következtetések csíráit tartalmazzák, és semmiképp sem a „költészetet" mint egy „prelogikus", esztétikai korszak uralkodó kifejezési módját. A primitív nyelvek látszólag spontán képszerűségéről (noha valamennyiüket csak egy viszonylag fejlett fokon ismertük meg) már beszéltünk. Aki bennük látja az emberiség költői anyanyelvét, az a pittoreszk kifejezések-keltette késői érzékelést a régi szavakba vetíti vissza, amelyek lényegüket tekintve épp olyan elvonatkoztatók, mint a későbbiek, de még valóban általánosító szintézisre nem képesek. A régi népdalok jelentőségteljes, egyszerű szépsége, amelyet joggal csodálunk mint példaképet, sokkal fejlettebb korszakból származik; ekkor már a mondat, az összefüggés, az egyedi – fogalmi általánosítás révén tökéletesedett – szó uralkodik, és egy átfogó hangulat segítségével költői, pittoreszk stb. hatásokat vált ki.

11. J. G. Hamann, *Sämtliche Werke*. II. köt. Wien 1950. 197. l.

Hamman fejtegetéseiből Vico távoli visszhangja hallatszik ki.[12] Vicónál azonban az őskor esztétikai stilizálása sokkal kritikusabb. Ő is beszél ugyan az emberiség fejlődésének „költői" korszakáról, felfogása azonban ingadozó: realisztikusan felismeri e korszak valódi kezdetlegességét, azt, hogy a későbbi fejlődési fokokhoz képest differenciálatlan volt, de ezt az érzékileg kifejezett kezdetlegességet a kibontakozott költészettel és művészettel azonosítja. Azt követeli, hogy a filozófusok és a filológusok a valódi „ősemberekből" induljanak ki, tehát az „ostoba, esztelen és szörnyű bestiákból"; a primitív ókorral az indiánokról szóló útleírásokat és Tacitus ógermánokkal foglalkozó tudósításait hasonlítja össze.[13] Mindez nagyon jelentős kezdeményezés abban az irányban, hogy az emberi kultúra kiindulási pontjait a valóságnak megfelelően ragadja meg. Vico azt is látja, hogy kezdeti korszakaiban a későbbi tevékenységi formák csak mint csírák léteztek, de azért léteztek. Így jön létre az őskor vicói koncepciója: „mindezekből az okokból ezért a költői bölcsességet nyers metafizikára kell visszavezetnünk, s ebből a törzsből nő ki az egyik ágon a költői logika, a morál, az ökonómia és a politika, amelyek költői jellegűek; a másik ágon az ugyancsak költői fizika, amely kozmográfiájuknak és ezért az asztronómiának is a szülője. Az utóbbi biztosítja érvényét két szülöttének, a kronológiának és a geográfiának."[14] De Vico is arra kényszerül – ez számára is legyőzhetetlen akadály –, hogy az emberi tevékenység fejlődésének dialektikáját a szubjektivitás szerkezeti változásaiból vezesse le. Így jut el oda, hogy túlhangsúlyozza a későbbi korok absztrakt, értelemszerű reakcióinak és az első emberek reagálási módjainak ellentétét, s ez utóbbiakról azt mondja, hogy „minden okoskodástól mentesek, életteljes érzékűek és igen élénk fantáziájúak voltak".[15] Nyilvánvaló, hogy ez a pusztán szubjektivitáson alapuló ellentét szintén a primitív állapotok eszményesítéséhez vezet, noha Vico ezt az elméletet – becsületére legyen mondva – sohasem vitte olyan következetesen végig, mint később pl. Hamann, aki a mitizálás szubjektivista módszerévé süllyesztette le Vicónak az emberi kultúrtörténet

12. Tudomásom szerint a Vico és Hamann közötti összefüggés filológiailag nem bizonyítható, noha Vico ösztönzései az angol stb. régészek útján nagyon könnyen eljuthattak Hamannhoz.

13. G. B. Vico, *Az új tudomány*. Akadémiai Kiadó, 1963. 252. l.

14. I. m. 247. l.

15. I. m. 252. l.

korszakolásával kapcsolatos zseniális gondolatát. A *Szókratészi gondolatébresztésekben* például így ír: „De talán az egész történelem olyan, amilyennek ez a filozófus (Bolingbroke – L. Gy.) gondolja, és, akárcsak a természet, lepecsételt könyv, eltakart bizonyíték, megoldhatatlan rejtély, ha csak nem kezdünk értelmünk helyett egy másik borjúval szántani."[16] Nagyon sok filozófus, aki az esztétikumot az „emberiség eredendő képességének" nyilvánítja, tudatosan nem akar mitizáló gondolatot kifejezni, de ez mit sem változtat azon, hogy a tétel – objektíve – mítosz.

Lényeges fordulatot a valóság felé csak a munkának mint az emberré válás eszközének a felfedezése hozhatott. Ismeretes, hogy ezzel az elgondolással először Hegel lépett fel *A szellem fenomenológiájá*ban.[17] Ő azonban idealista elfogultsága és korlátai miatt ezt a koncepciót nem tudta teljes mértékben gyümölcsöztetni. Marx e hegeli elméletről, amelyben persze *A szellem fenomenológiája* nagyságának egyik okát látja, ezeket mondja: „Az a munka, amelyet Hegel egyedül ismer és elismer, az *elvont szellemi* munka."[18] Amit Hegel ebben a kérdéskomplexumban visszájára fordított, az többnyire álláspontjának erre az idealisztikus elfogultságára vezethető vissza. Az emberi tevékenységek létrejötte, kifejlődése és kibontakozása csak a munka fejlődésével, az ember környezetének meghódításával, az embernek önmaga által történő átalakításával kölcsönös vonatkozásban érthető meg. Itt tehát elég, ha csak arra utalunk, hogy Marx az emberré válásnak, a jelenlegi fejlődési fokig történő emberi továbbfejlődésnek ezt a koncepcióját az esztétikumra vonatkozóan is nyomatékosan hangsúlyozza. A zenével kapcsolatban pl. a következőket fejti ki: „Másfelől, szubjektíve felfogva: Mint ahogy csak a zene ébreszti fel az ember zenei érzékét, mint ahogy a zeneietlen fül számára *nincs* értelme a legszebb zenének sem, nem tárgy a számára, mert az én tárgyam csak az én lényegi erőim egyikének igazolása lehet, tehát csak úgy lehet az én számomra, mint ahogy az én lényegi erőim mint magáértvaló szubjektív képesség van, mert egy tárgy értelme számomra (csak egy neki megfelelő érzék [Sinn] számára van értelme [Sinn]) éppen annyira terjed, amennyire az én ér-

16. J. G. Hamann, *Sämtliche Werke.* II. köt. Wien 1950. 65. l.

17. Vö. ezzel *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft* c. könyvemet, Berlin 1954. 389. l. és köv.

18. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.* Kossuth Könyvkiadó, 1962. 101. l.

zékem terjed, ezért a társadalmi ember *érzékei* más érzékek, mint a nem-társadalmié; csak az emberi lény tárgyilag kibontakoztatott gazdagsága által képződik ki és részben csak ezzel jön létre a szubjektív *emberi* érzékiség gazdagsága, a zenei fül, a forma szépsége iránt fogékony szem, egyszóval emberi élvezetekre képes *érzékek,* olyan érzékek, amelyek *emberi* lényegi erőkként igazolódnak. Mert nemcsak az öt érzék, hanem az úgynevezett szellemi érzékek, a gyakorlati érzékek is (akarat, szeretet stb.), egyszóval az *emberi* érzék, az érzékek emberi volta csak a *maga* tárgyának létezése által, az *emberiesült* természet által van. Az öt érzék kiképződése az egész világtörténelemnek munkája. Az *érzéknek,* amely a nyers gyakorlati szükséglet foglya, csak *korlátolt* értelme (Sinn) van. A kiéhezett ember számára nem egzisztál az étel emberi formája, hanem csak ételként való elvont létezése: éppúgy elé kerülhetne legnyersebb formájában, s nem lehet megmondani, miben különbözik ez a táplálkozási tevékenység az *állati* táplálkozási tevékenységtől... tehát az emberi lényeg tárgyiasulása kell mind elméleti, mind gyakorlati tekintetben ahhoz, hogy az ember *érzékét* emberivé tegye, mind pedig ahhoz, hogy megteremtse az emberi és természeti lényeg egész gazdagsága számára megfelelő *emberi érzéket.*"[19]

Főként azért idéztük Marx fejtegetését ilyen részletesen, mert jelenlegi problémánkkal, az emberi érzékek és gondolati tevékenységek társadalmi-történelmi fejlődésével kapcsolatban félreérthetetlenül foglal állást, és ezzel világosan elutasít minden olyan elméletet, amely az emberek „eredendő", „örök" stb. művészeti érzékét hirdeti. Kimutatja, hogy mindezek a képességek és a nekik megfelelő tárgyak csak lassan, történelmileg jöttek létre. Különösen hangsúlyozni kell – és ebben nagyon jelentősen különbözik a tudományos visszatükröződéstől –, hogy nemcsak a fogékonyság, hanem még tárgyai is a társadalmi fejlődés termékei. A természet tárgyai magánvalóan, az emberi tudattól és társadalmi fejlődésétől függetlenül léteznek; e fejlődés tudatformáló tevékenysége persze szükségszerű ahhoz, hogy a tárgyakat meg lehessen ismerni, és a tudományos visszatükröződés során magánvalókból számukravalókká lehessen változtatni őket. De a zene, az építészet stb. – objektíve is – csak e folyamat során keletkeznek. Tehát az őket kitermelő és felvevő tudattal kapcsolatos kölcsönös vonatkozásnak különböznie kell attól a viszonytól, amely

19. I. m. 73., 74. l.

pusztán a magánvaló számukravalóvá változtatást szolgálja. – Itt – előzetesen – csak arra utalhatunk, hogy az objektivitás és szubjektivitás közti kölcsönös vonatkozások a műalkotások tárgyszerű lényegéhez tartoznak. Nem az X-re vagy Y-ra gyakorolt hatás, hanem a műalkotás így vagy úgy ható tárgyias szerkezete a döntő. Ami az emberi élet minden más területén filozófiai idealizmus volna, nevezetesen az, hogy szubjektum nélkül nem létezhet objektum, az az esztétikum sajátos tárgyiasságának lényeges vonása. (Természetesen a szobrászatban feldolgozott márványtömb mint márványdarab éppoly független az emberi tudattól, mint megmunkálása előtt volt, és nem különbözik a természet vagy a társadalom többi tárgyaitól. Csak a szobrász munkája révén és kizárólag erre vonatkozólag jön létre a már jelzett és később részletesen kifejtendő szubjektum–objektum viszony.)

Marx idézett fejtegetései az esztétikai területnek éppen ezt a sajátos tárgyiasságát világítják meg, azt, hogy e tárgyiasság milyen kölcsönhatásban van az esztétikai szubjektivitás keletkezésével. A polgári történetiséggel ellentétben, amely legfeljebb az emberi intelligencia történelmi fejlődését ismeri el, Marx nyomatékosan hangsúlyozza, hogy öt érzékünk kifejlődése az eddigi világtörténelem eredménye. E fejlődés természetesen sokkal többet fog át – és Marx fejtegetéseinek szembeszökően ez az alapja –, mint a művészet iránti fogékonyság kibontakozását. Épp az evés példája mutatja, hogy először elemi életmegnyilvánulásokról van szó, és ezek objektív, valamint szubjektív továbbfejlődése egyaránt a munka fejlődésének terméke. Ez nem egyenes vonalú előrehaladás; Marx példái megmutatják, miként akadályozhatják még magasabb fokokon is a termelési viszonyok, a társadalmi munkamegosztás a szubjektumot abban, hogy a tárgyakkal helyes vonatkozásokat alakítson ki. A művészetnek – mind a teremtő érzékeknek, mind a művészi befogadóképességnek – a keletkezéstörténetét tehát csak e keretek között, az öt érzék világtörténelmén belül lehet tárgyalni. Ezzel azonban az egész esztétikai elv az emberiség társadalmi-történelmi fejlődésének egyik eredményévé válik.

Mindebből látható, hogy az emberiség eredendő művészi képességéről nem lehet szó. E képesség, akárcsak az ember összes többi adottsága, fokozatosan, történelmileg fejlődött ki. Most, hosszú kulturális fejlődés után, már az ember antropológiai képéből sem lehet elvonatkoztatni. De a filozófiai idealizmussal való szakítás egyebek közt azt is jelenti, hogy az emberek magától ér-

tetődővé, „természetszerűvé" vált sajátosságait ne fújjuk fel elvont, történelemfölötti lényeggé.

Marx fejtegetései tehát sokkal többre tanítanak bennünket a művészet, a művészi fogékonyság stb. radikális történetiségének egyszerű elismerésénél. Marx, miközben kidolgozza az emberi érzékek és tárgyaik közti kölcsönös vonatkozást, arra is felhívja a figyelmet, hogy az egymástól minőségileg különböző érzékeknek a tárgyak világával minőségileg különböző vonatkozásokban (tehát kölcsönös vonatkozásokban is) kell lenniük. „A szem számára – mondja Marx – másképp lesz egy tárgy, mint a fül számára, és a szem tárgya maga másvalami, mint a *fülé*."[20] Magát a tényt senki sem tagadja. Azonban a szükségszerű következtetéseket is le kell vonni belőle. Ezek pedig arra a problémára összpontosulnak, hogy a művészet keletkezési pontjainak és forrásainak szükségszerűen különbözőeknek kell lenniük. A filozófiai idealizmus esztétikája itt is feje tetejére állítja az összefüggéseket. Úgy látja, mintha az egységes, „eredendő" (apriorisztikus) esztétikai elv fogalmilag a művészetek rendszerévé differenciálódna, és így rendszereződne, míg a valóságban minőségileg különböző vonatkozások fűződnek ehhez az elvhez, amelynek egyrészt az egységes objektív valóság, másrészt minőségileg különböző érzékszervek és ezek társadalmi-történelmi fejlődése az alapja, és e különböző vonatkozásokból különböző művészi tevékenységek, tárgyiasságok, fogékonyságok stb. jönnek létre. Ezen a tényen mit sem változtat, hogy ezek aztán az objektív valóság egységessége és társadalmi alapjaik, funkcióik stb. következtében történelmileg olyan erőteljesen közelednek egymáshoz, hogy döntő közös elveiket mint általános esztétikumot lehet megragadni. Ha nem a fent leírt tényekből indulunk ki, nem érthetjük meg filozófiailag a művészetek genezisét.

Ezt a problémát olykor az idealista művészetfilozófia is felvetette, azonban itt is tipikus módon metafizikussá torzította a dialektikus problémát. A német esztétikában egykor nagyon befolyásos Konrad Fiedler *A művészi tevékenység eredetéről* című főművének bevezető megjegyzésében így ír: „Mivel nem létezik művészet általában, hanem csak művészetek vannak, a művészi

20. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.* Kossuth Könyvkiadó, 1962. 73. l.

tehetség eredetének kérdését csak egy meghatározott művészet különös területén lehet fölvetni."[21]

Fiedler kísérletet tesz arra, hogy a vizualitást mint a képzőművészet alapját a lehető legszigorúbban elhatárolja a valóság olyan visszatükröződésétől, amelyet más érzékek, valamint a gondolkodás és az észlelés stb. segítségével hajtanak végre, és a képzőművészet számára (Fiedler nem is annyira a művészetről mint a szintén elszigetelt művészi tevékenységről beszél) fölfedezze a tiszta láthatóság elszigetelt világát. Ezt az elválasztást és elszigetelést főként a tapintóérzékre vonatkozóan hajtja végre. Fiedler azt követeli, hogy könyörtelenül vessünk el mindent, ami az ilyen közvetítések révén állítólag tudatossá válhatna az emberekben. Ha az ember ezt az elszigetelést végrehajtja, akkor, Fiedler szerint „Azzal szemben, amit valóságnak szokott nevezni, teljességgel megváltozott helyzetben találja magát; minden testi szilárdságtól meg van fosztva, mivel ez nem látható, és az egyedüli anyag, amelyben valóságtudata formát ölthet, a látás- és a színérzet, amelyet a szemének köszönhet. A látható világ egész, hatalmas birodalma most kibontakozik előtte állagában a leggyöngédebb, szinte testetlen anyagra, formáiban azokra a képződményekre hagyatkozva, amelyekké az egyén azt az anyagot összeszövi."[22] Itt láthatjuk egyrészt Fiedler szélsőséges szubjektivizmusát, amely szerint az így létrejött kép nem az objektív valóság érzéki visszatükrözésének a szubjektum által végrehajtott feldolgozása, szintézise stb., hanem a kanti ismeretelmélet szellemének megfelelően a szubjektum „tiszta" tevékenységének terméke, másrészt, hogy Fiedler a vizuális visszatükröződést arra redukálja, amit tiszta (megtisztított) vizualitásnak fog fel. Ami ez utóbbit illeti, Fiedler szélsőségesen antidialektikus álláspontját kielégítően megvilágítja, ha az érzékek – munka által létrejött – munkamegosztására utalunk, amelyről már beszéltünk. A vizualitás és a tapintó érzék ugyanis csak a Kant előtti és kanti „racionális pszichológia" szemszögéből nézve választható el metafizikusan egymástól. A munka jelentősége e tekintetben – már a mindennapi, még távolról sem esztétikai szinten is – éppen abban áll, hogy a szem a tapintóérzék funkcióit messzemenőkig átveszi. Ezáltal olyan tulajdonságok, mint a súly, az anyagszerűség stb. vizuálisan érzékelhetővé, a valóság vizuális visszatükröződésének szerves alkotóelemeivé vál-

21. K. Fiedler, *Schriften über Kunst.* I. köt. Munchen 1913. 185. l.

22. I. m. 255., 256. l.

nak. Magától értetődik, hogy a művészi tevékenység ezeket a munka következtében létrejött tendenciákat minőségileg erősíti és továbbfejleszti. Ebből ered a művészi látás és megformálás egyetemessége és világot átfogó jellege, míg Fiedler a képzőművészetek tárgyi és eszmei elszegényedésének hírnökévé vált. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Fiedler a határokat itt még merevebben húzza meg; szerinte „az átfogó és az általános minden tudatáról le kell mondanunk . . .”[23] ahhoz, hogy „akár csak megközelítőleg is” bele tudjuk magunkat élni a tisztán vizuális művészi szemléletmódba.

A dialektikus materialista felfogásnak mindkét metafizikus végletlel, mind az egyes művészeteknek egy állítólagos eredeti forrásból, az ember „lényegéből” történő apriorisztikus levezetésével, mind pedig egymástól való merev elszigetelésükkel egyformán szakítania kell, hogy az esztétikum valódi jelenségének létrejöttét és lényegét helyesen ragadja meg. Ha tehát a művészet genezisének filozófiai tárgyalása során a valódi sokaságából indulunk ki, és az esztétikum egységét, e sokaságban rejlő közös jellegzetességet a társadalmi-történelmi fejlődés eredményének tekintjük, akkor az esztétikum egységét és az egyes művészetek (és ezeken belül a műfajok) differenciálódását, önállóságát illetően teljesen más felfogásra jutunk, mint az idealista filozófia.

Mindenekelőtt ami az egységet illeti, már beszéltünk arról, hogy minden apriorisztikus elvet határozottan visszautasítunk. Engels helyesen emeli ki a dialektikus materializmusnak ezt az alaptételét: „A világ vizsgálatának általános eredményei e vizsgálatok végén adódnak, tehát nem *alapelvek*, kiindulópontok, hanem *eredmények*, lezárások.”[24] A mi esetünkben ez az alaptétel fokozott mértékben érvényes. Engels ugyanis az idézett helyen főként a természettudományok általános problémáira gondol, és itt a felfedezendő elvek már régóta léteztek és hatékonyak voltak, mielőtt még a gondolkodás képes lett volna arra, hogy összefüggéseiket, egységüket stb. visszatükrözve értelmezze és rendszerezze. A mi esetünkben azonban az elv utólagossága nemcsak számunkravalóságában, hanem magánvalóságában is rejlik: az esztétikumban az elv egysége fokozatosan, társadalmilag és történelmileg jön létre, tehát természetszerűleg csak az egység valóban létrejött fokozatainak megfelelően, utólag ismerhető meg.

23. I. m. 307., 361., 362. l.

24. Engels, *Előmunkálatok az Anti-Dühringhez*. Marx–Engels Művei. 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 665. l.

Már maga ez a tény is utal néhány tartalmi problémára. Még ha az érzékek, fogékonyságok stb. különneműeknek látszanak és közvetlenül azok is, akkor sem különíthetőek el egymástól hermetikusan, mint ezt Kant és a Fiedler-vágású kantiánusok teszik. Ezek ugyanis mindig egy egész ember érzékei stb., aki embertársaival azonos társadalomban él, akinek legalapvetőbb életmegnyilvánulásai ebben a társadalomban játszódnak le, és akiben ezért a többi emberekkel szükségszerűen mélyen megegyező jellegzetességek és tendenciák fejlődnek ki. Az érzékek munkamegosztása, a munka könnyebbé és tökéletesebbé válása, amit ez tett lehetővé, az összes érzékeknek e mindig differenciáltabbá való együttműködés következtében kialakuló kölcsönös vonatkozása, az emberek külső és belső világának fokozódó meghódítása, világképük kiszélesedése és elmélyülése, ami e kifinomult együttműködés következménye: mindez megteremti egyrészt a különféle művészetek keletkezésének és fejlődésének dologi és lelki feltételeit, másrészt, mihelyt a művészetek létrejöttek, mindegyikben kialakítja azt a tendenciát, amely részint önálló immanens tulajdonságaikat fejleszti ki mind jellegzetesebben, részint olyan egyetemességet, átfogó erőt kölcsönöz nekik, amely – anélkül, hogy az egyes művészetek önállóságán csorba esne – fokozatosan létrehozza az esztétikum közegét, azt, ami mindegyikükben közös.

Mindkét tendenciát ellentmondásos egység, egy ellentmondás egysége köti össze: a társadalomban működő egész ember egyidejű egysége és differenciáltsága; ez az ember saját szubjektivitásán belül egyre finomabban és specializáltabban reagál a természetre és a társadalomra, azonban az így specializált belső munkamegosztást mindig saját össz-személyiségére vonatkoztatja vissza, s ezt ily módon átfogóbbá teszi és gazdagítja. Erre a kissé körülményes meghatározásra azért is szükség van, hogy felfogásunkat a lehető legélesebben elhatároljuk azoktól az elméletektől, amelyek az ember teljes és kifejlett személyiségét pusztán a primitív fejlettségi fok ismérvének tekintik, és a feltartóztathatatlanul előrenyomuló munkamegosztást úgy fogják fel, mint ami veszélyezteti, sőt meg is semmisíti e személyiséget. Természetesen tény, hogy főként a kapitalista munkamegosztás a maga túlontúl erős differenciáltságával gyakran elnyomorítja azt. De másutt már Marxnak Ricardóval kapcsolatos fejtegetéseire támaszkodva kimutattuk, hogy – ha az emberiség fejlődését vesszük mértékül – a jelzett tendencia megvalósul.

Mindaz, amit eddig kifejtettünk, még nem vonatkozik közvet-

lenül a művészetre mint olyanra. Az emberiség fejlődéstörténetében mindezek a jelenségek már régen világosan előtérbe léptek, mielőtt még az esztétikai elv kinyilvánította volna önállóságát. A sajátosan esztétikai tevékenység, mint már kifejtettük, egyrészt mind objektív, mind szubjektív értelemben e tendencia kibontakozásának viszonylag fejlett fokát tételezi fel, másrészt azonban az itt vázolt általános alaptól lassan leválik mint önálló társadalmi-emberi kifejezésmód, mivel mind objektíve, mind szubjektíve minden egyes megnyilvánulásában – persze csak viszonylagosan, tendenciaszerűen – totális jellege van, és az egészre tör.

Ilyen tendenciák egységének alapja csak az anyagiság, csak az esztétikum létének szubsztrátuma lehet. Természetesen ez minden valódi (nem pusztán szubjektíve kiagyalt) egység legfelső általános törvénye. Amit Engels a világ egységéről mond,[25] részeire és mindazokra a különféle módozatokra is érvényes, amelyek segítségével az ember tudata, visszatükröző tevékenységének útján, úrrá lesz a világon. Idetartozik a művészet is. Különös jellegét az emeli a valóság leküzdésének a mindennapi életben megnyilvánuló általános formái fölé, hogy az emberi létezés és tevékenység közös anyagi alapját, a társadalmat a „természettel folytatott anyagcseréjében" (Marx) mint – végső soron – osztatlan és mégis érzékletes, az egész emberrel valódi vonatkozásban álló alakulatot tükrözi vissza. A „végső soron" kifejezést különösen hangsúlyoznunk kell. Ugyanis egyrészt a valóság művészi reprodukciója közvetlenül általában egy bizonyos társadalom mindenkori termelési viszonyait, a legközvetlenebbül az emberek belőle kinövő társadalmi viszonyait ábrázolja. Csak mint ennek az alapja – tehát: végső soron – tükröződhet vissza a társadalom és a természet anyagcseréje is. Minél extenzívebbé és intenzívebbé válik ez, annál markánsabban fejeződik ki a művészetben maga a természet. A visszatükröződés ennek az anyagcserének nem kezdeti, hanem ellenkezőleg, igen fejlett fokán jön létre. Másrészt azonban a társadalom és a természet anyagcseréjének visszatükröződése az esztétikai reprodukció befejező, valóban végső tárgya. Ebben az anyagcserében magában véve benne rejlik az, hogy milyen vonatkozásban van minden egyes egyén az emberi nemhez és fejlődéshez. Ez az implicit tartalom a művészetben explicitté válik, a gyakran rejtett magánvaló mint szemléletes magáértvaló jelenik meg.

El lehet és el kell egymástól fogalmilag választani a mun-

25. I. m. 46. l.

kát és a művészetet, csakhogy e választóvonalat pusztán magukból az objektivációkból lehet leolvasni és nem tudatszerű reflexeikből. Ott húzódik – a primitív kezdeti fokokon például maguknak az embereknek az ékszereinél, a szerszámok díszítésénél stb. –, ahol a közvetlen hasznosság megszűnik. Míg a dezantropomorfizáló visszatükröződés kibontakozása egyre közvetettebb hasznosságokat iktat be, és ezzel növeli a munka közvetlen hasznossági fokát, az esztétikai elemek olyan többletet jelentenek, amelyek a munka effektív, tényleges hasznosságához nem járulnak hozzá. Már ebből is megmagyarázható, miért lépett fel az esztétikum a munkához képest viszonylag későn: nemcsak dologilag tételezi fel a technika bizonyos fejlettségét, hanem a „fölösleg" megalkotásához szabad időre is szükség van, amit a termelőerők fejlődése tesz lehetővé.

Ha valami művészivel rokon elv első – esztétikailag semmiképp sem egyértelmű – fellépését egy olyan munkatermék előállításának fogjuk fel, amelyet egészében vagy bizonyos vonatkozásban nem az anyagi haszon határoz meg, akkor már ezen a fokon világos, hogy ez nem alapulhat a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözésén. Már a legkezdetlegesebb hasznossági fok mozgásba hozza a közvetítések egy rendszerét, amely emberekre való vonatkoztatottságát felfüggeszti, hogy céljait hatékonyabban valósíthassa meg. A művészetben ilyen felfüggesztés nem jön létre. Természetesen ezt a megállapítást is dialektikusan kell értelmezni. A művészi tevékenység megőrzi, éspedig nemcsak az építészetben, a szobrászatban és az iparművészetben, magának az egyszerű munkának és az objektív valóság ezzel járó kifürkészésének bizonyos vonásait, és ennek a mozzanatnak az erejéig a felfüggesztés is szükségszerűen létrejön. A hasznosság mozzanata a műalkotás szubjektív létrehozásának ezen a mozzanatán túl is néhány művészet megszüntethetetlen alapja, úgy hogy merőben esztétikailag sem teljesedhetnek be, ha a gyakorlati hasznosság célkitűzéseit egyidejűleg nem teljesítik. Azonban minél inkább szerveződik meg a művészi tevékenység mint olyan, annál inkább válnak a dezantropomorfizáló mozzanatok megszüntetve-megőrzött mozzanatokká; annál inkább válnak alapvetően másfajta célok megvalósításának puszta eszközeivé.

A létrehozás folyamata és az ebben részt vevők szubjektív magatartása közti ellentétet – egészen általánosan – a legegyszerűbben mint „valamiről való tudat"-ot és „öntudat"-ot fejezzük ki. Az öntudat szónak a mindennapi használatban kettős értelme van,

de figyelemre méltó módon épp ez a kettős jelentés alkalmas arra, hogy megvilágítsa, mire gondolunk. Ugyanis egyrészt szilárdságot jelent, azt, hogy az ember biztosan áll a lábán a maga konkrét környezetében, másrészt, hogy a tudatot (és az alapjául szolgáló létet) saját, önmagára irányuló szellemi ereje megvilágítja. Nagyon későn alakult ki és a jelenség lényegét teljességgel elhomályosítja az a felfogás, amely az öntudatban valami tisztán bensőséges, a világtól elvonatkoztatott, csak a szubjektumra irányuló tulajdonságot lát. Épp az imént megadott első és minden bizonnyal régebbi értelem elképzelhetetlen, ha nem vonatkozik a konkrét környezetre. Az is világos, hogy az öntudat a második értelemben is csak akkor bontakozhat ki igazán, ha a szubjektív, önmagára irányuló tükröződés a lehető legteljesebben átfogja egy konkrét környezet tartalmait. Már Goethe is ismételten állást foglalt az öntudat fogalmának olyan értelmezése ellen, amelyet az „Ismerd meg önmagadat" fejez ki a legvilágosabban. Egyik Eckermann-nal folytatott beszélgetése során olyan nézeteknek ad hangot, amelyek nagyon jól megvilágítják a mi öntudatról vallott felfogásunkat is: „Mindenkor azt mondták és ismételgették, hogy az embernek önmaga megismerésére kellene törekednie. Ez furcsa követelés, amely mindmáig még senkit sem elégített ki, és amelynek tulajdonképpen senkit sem kell kielégítenie. Az ember minden érzékével és törekvésével a külsőre, a körülötte levő világra van utalva, és az a dolga, hogy ezt megismerje és betörje olyannyira, amennyire céljai megkövetelik. Magáról csak akkor tud, amikor élvez vagy szenved, és ezért pusztán csak a szenvedés és az öröm tanítja meg önmaga ismeretére, és hogy mit kell keresnie vagy elkerülnie."[26] Az egyoldalú befeléfordulást tehát Goethe mereven elutasítja ugyan, de ahogy jellemzi a mindennapi életnek ezt a magatartását, abból világosan látható, hogy a szubjektumra, a valódi, egész emberre vonatkoztatja azt. A mindennapi életben azonban ez az öntudat éppúgy vonatkozik a közvetlen gyakorlatra, mint a külvilággal kapcsolatos – lassanként dezantropomorfizálódó – tudatra. Nagy vonásokban nyomon követtük már, hogy miként válik el ez utóbbi a közvetlen gyakorlattól, miként nyer önálló formát, miként fejleszti ki önálló módszereit, hogy távoli és szerteágazó közvetítések segítségével a közvetlen gyakorlatot befolyásolja, átalakítsa, magasabb szintre emelje.

Az esztétikum létrejötte során az öntudat hasonlóan választja

26. Eckermann, *Gespräche mit Goethe.* 1829. április 10-én.

le magát a mindennapi gyakorlatról, mint a valóság tudományos visszatükrözésének önállóvá válásakor a „valamiről való tudat". Az eddigiekből világos, hogy ez az elválás nem szünteti meg az antropomorfizáló visszatükröződést, hanem csak sajátos, önálló, minőségileg különböző alfaj ezen a területen belül. Természetesen – és ebben rejlik mind objektíve, mind szubjektíve (az utólagos megértés számára is) egyik legfőbb nehézsége annak, hogy megértsük az esztétikum elválását a mindennapi élet talajától – az antropomorfizáló tendencia olyan általános, hogy csak a valóság tudományos visszatükrözése szakít vele radikálisan. „Az ember sohasem érti meg, milyen antropomorf" – mondja Goethe.[27]

A mindennapi élet spontaneitása is antropomorfizál, és – amint már kifejtettük – antropomorfizál a vallás is. Későbbi elemzéseink fő témája e nagyon bonyolult elválási folyamat filozófiai kifejtése lesz. Most csak az öntudat imént meghatározott fogalmára szeretnénk utalni, hogy – amennyire lehetséges – elébe vágjunk később konkretizálandó felfogásunknak. Tárgya, mint már szintén jeleztük, az ember konkrét környezete, a társadalom (az ember a társadalomban), a társadalom anyagcseréje a természettel, persze közvetetten, a termelési viszonyokon keresztül; mindez azonban az egész ember álláspontjáról elevenedik meg. Vagyis minden művészi tevékenység mögött az a kérdés rejlik, hogy ez a világ mennyire az ember világa valóban, és mennyire képes az ember ezt mint sajátját, mint emberségéhez mértet helyeselni?

Természetesen mind a hétköznapi életben, mind a vallásban fellelhetők bizonyos fokig hasonló tendenciák. A mindennapi életben spontán szükségletekként lépnek fel, és az élet vagy kielégíti vagy kielégítetlenül hagyja őket. Ez magától értetődik, hiszen minden egyes hétköznapi élet véletlenszerűsége, saját partikularitásából származó vágyainak stb. véletlenszerűsége csak véletlenül biztosíthat beteljesüléseket, noha – objektíve-társadalmilag, az esetek átlagában – természetesen nem véletlen, hogy egy konkrét társadalmi állapotban, egy meghatározott osztályhelyzetben a szubjektív szükségletek mely fajtái teljesíthetők, és melyeknek kell teljesítetlenül maradniuk. A mindennapi életben ennek megfelelően a vágyak és beteljesedések a mindenkori egyén körül összpontosulnak; vagyis egyrészt valódi és partikuláris egyéni létezéséből származnak, másrészt konkrét, személyes vágyak valódi, gyakorlati beteljesedésére irányulnak. A művészi megformálás

27. I. m. 210. l.

eredetileg kétségtelenül ebből a talajból nő ki. Az ember ékesítése, akár önálló tárgyakkal, akár a test befestésével, vagy a mágikus korszak primitív tánca, éneke stb. valódi szándéka szerint egy konkrét ember személyes kívánságain alapul, vagy egy éppoly meghatározott közönség vágyain, amelynek minden tagja közvetlenül érdekelt a sikerben. A mágikus, a vallásos antropomorfizmus csak ahhoz ragaszkodik, hogy a – valódi vagy képzelt – beteljesedést az egyénnek – mint egyénnek vagy mint egy konkrét közösség tagjának – a vágyával összekapcsolja. Ezt a struktúrát nem változtatja meg lényegesen, hogy a beteljesedés – olykor, nem mindig, főként a primitív fokon – túlvilági jelleget kap; hiszen még a sokkal későbbi célkitűzés, a lélek túlvilági üdve is, éppen partikularitásában, a partikuláris személyhez kapcsolódik.

E struktúrából természetszerűleg következik, hogy a tárgyak, teljesítmények, tettek stb. művészetté válása csak tudattalanul következhet be. Az általánosításnak és egyúttal a tárgyiasságnak egy különös fajtája jön itt létre, amely e termékeket a mindennapi életről, a mágiáról és a vallásról objektíve leemeli, még olyan esetekben is, amikor az alkotó vagy a befogadó szubjektíve becsületesen és mélyen meg van győződve arról, hogy a mindennapok, a mágia vagy a vallás talaján áll. E később konkrétan kifejtendő kérdést jelenlegi, absztrakt, előlegező tárgyalásmódunk következtében csak nagyon általános jellegű célzásokkal közelíthetjük meg. Az általánosítás – szöges ellentétben a tudomány dezantropomorfizálásával – abban áll, hogy a művészileg megformált anyag megszabadul a pusztán partikuláris egyéniségtől és ezzel együtt mind az evilági, mind a túlvilági szükséglet gyakorlati-tényszerű kielégítésétől, noha eközben nem veszti el egyéni és közvetlen átéltségét. Éppen arra törekszik ez az általánosítás, hogy e sajátosságot erősítse és elmélyítse. Ugyanis – miközben a tárgyban és felvételében megőrzi az individualitást – a nembelit hangsúlyozza és ily módon megszünteti a puszta partikularitást. Ezáltal egyszersmind a tárgy sokkal világosabban vonatkozik a társadalomra és a természettel folytatott anyagcseréjére – a tartalom fogalmi megragadása nélkül –, mint ez a mindennapi életben lehetséges. Ez egyúttal az öntudat meghatározását is magasabb szintre emeli: miközben az esztétikum szférájában található ember – az alkotó csakúgy, mint a befogadó – a nembelire reflektál, éspedig mind a tárgyra, mind az alanyra vonatkozóan, az öntudat kiemelkedik a puszta mindennapiság szűk és partikuláris köréből, és ál-

talánosságra jut, amely persze teljesen eltér a dezantropomorfizáló-tudományos általánosságtól. Ez az egész ember érzéki-érzékletes általánosítása, amely tudatosan az antropomorfizáló elven alapul.

Ennek az általánosításnak az ellentmondásos voltából – amiről később részletesen beszélünk majd – szükségszerűen az következik, hogy a szükségletek, a kívánságok, a vágyak stb. betöltésének el kell vesztenie tényszerű-gyakorlati jellegét. A mindennapok közvetlen tényszerűségének szemszögéből létezik egy merőben fiktív beteljesedés is, pontosabban: a beteljesedés élménye egy tipikus esetben, elválasztva attól a tényszerű valóságtól, amely neki magában az életben megfelel. A művészet és a vallás – látszólag – itt kerül közel egymáshoz. Az a beteljesülés tehát, amelyet a vallás, szintén az élet realitásának értelmében, hirdet és ecsetel, legfeljebb egy jövőbeli (túlvilági) beteljesedés szuggesztív, élményeket ébresztő bemutatása lehet. A rokonságot még közelibbnek mutatja, hogy a művészet alapjául szolgáló elv szintén csak antropomorfizáló lehet. Nem csoda, hogy évezredeken át abban a hitben keletkeztek műalkotások, és abban a hitben élvezték is őket, mintha pusztán ilyen vallási beteljesedés tartalmainak érzékletes megvilágítása volna a feladatuk.

Azonban az antropomorfizáláson belül a különbség, sőt az ellentét éppolyan világos itt, mint az az antagonizmus, amelyet korábban a vallás antropomorfizálása és a tudomány dezantropomorfizálása között megállapítottunk. Az ellentét itt arra a meghatározásra összpontosul, amely a művészetben, illetve a vallásban levő beteljesedés tárgyának „fiktív" jellegére vonatkozik. A tárgyak realitásával kapcsolatos általános ellentéttel röviden foglalkoztunk már, és megállapítottuk, hogy a művészet mindig radikálisan végigviszi „fiktív" jellegét, míg a vallásban ez a „fiktív" jelleg azzal az igénnyel lép fel, hogy transzcendensebb, igazabb valóság, mint a mindennapi élet. Az e helyzetből eredő konkrét problémákat csak később, fejtegetéseink fejlettebb fokán tárgyalhatjuk.

Csak egy kérdésre kell már itt – szintén a későbbiek előlegeképpen – utalnunk: a művészet elvi evilágiságára, lényeges, értéket kifejező, földi-emberi jellegére. Ezt természetesen az objektivitás értelmében állapítjuk meg, mint az esztétikailag megformált valóság objektív értelmét. Szubjektíve az alkotó törekedhet transzcendenciára, s a befogadó felveheti ezt magába, és teljes mértékben lehetséges, hogy a művésznek – a művészet társadalmi-emberi

lényegén alapuló – objektív törekvése csak évszázadok, sőt évezredek múlva jut érvényre. Mert ha a művészeti képződmény lemond arról, hogy valóság legyen, ebben objektíve a transzcendencia, a túlvilágiság elutasítása is benne rejlik; e lemondás a valóságot feldolgozó visszatükrözés sajátos formáit teremti meg, amelyek a valóságból származnak, és hatásukkal is ide térnek vissza. Még ha úgy is látszik, hogy a közvetlenül adott valóság mindennapi gyakorlatának tényszerűségén túlmennek, ezt azért teszik – és ebben a tekintetben megegyeznek a tudományos visszatükrözéssel –, hogy jobban meg tudják újból ragadni, különös sajátosságuknak megfelelően jobban meg tudják hódítani, mint a mindennapi gyakorlat és közvetlen szubjektivitása. A művészet tehát éppoly evilági, mint a tudomány, mindkét objektiváció ugyanazt a valóságot tükrözi vissza. Ezt a szükségképpen nagyon általános megállapítást később részletesen kifejtjük és bizonyítjuk. Mindez természetesen nem szól az ellen, hogy a tudomány és a művészet a visszatükrözés döntő kérdéseiben ellentétes irányú útra tértek. A tudomány dezantropomorfizálás felé vezető útját vázoltuk már. A most következő fejtegetések feladata az lesz, hogy az esztétikai, antropomorfizáló visszatükröződés különös sajátosságát kidolgozza, mégpedig kettős vonatkozásban: egyrészt a műalkotásokban esztétikailag tükröződő valósággal (a természettel anyagcserét folytató társadalommal), másrészt azokkal az új képességekkel kapcsolatban, amelyeket a visszatükröződésnek ez a módja fejlesztett ki az emberekben, és amelyek, mint ezt majd megkíséreljük bebizonyítani, a fenti értelemben vett öntudat kialakulása körül csoportosulnak.

Ezekkel a meghatározásokkal tisztáztuk az esztétikum legáltalánosabb körvonalait, de rögtön hozzá kell tennünk, hogy az antropomorfizáló esztétikai visszatükröződésnek, ha esztétikai akar maradni, természetesen sohasem szabad elveszítenie a világ érzéki apercepciójával való közvetlen kapcsolatát; általánosításai az emberi érzékelésen belül valósulnak meg, sőt azt is látni fogjuk, hogy bizonyos módon az érzéki közvetlenség fokozódását kell maguk után vonniuk, hogy az általánosítás folyamatát esztétikailag sikeresen lehessen megvalósítani. Az esztétikumban nincsen analógia arra a szerepre, amelyet a tudományban a matematika játszik. Ebből következik, hogy az esztétikum elvileg egészen másképpen differenciálódik nemekké és fajokká, mint a tudomány, ahol a tárgy magánvaló természete határozza meg a különböző tudományok (fizika, biológia stb.) differenciálódását. Az esztéti-

kai visszatükröződés antropomorfizáló jellegének a maga részéről az a következménye, hogy a fajokká és alfajokká (művészeti ágak, műfajok) való differenciálódása a – legtágabb értelemben vett – emberi érzékek kifejlődésének lehetőségéhez van kötve. Amilyen határozottan foglaltunk állást az egyes érzékek Fiedler-féle mechanikus önállósítása ellen, amilyen határozottan fogjuk később bebizonyítani, hogy minden egyes érzék esztétikai kifejlődése a valóság egyetemes visszatükrözésének irányában mozog, olyan erővel kell már itt hangsúlyoznunk, hogy amikor az esztétikaivá vált visszatükrözés úrrá lesz a valóságon, minden egyes érzék önállóan, egymástól viszonylag függetlenül bontakozik ki. Az esztétikai szubjektivitás egyetemes elve, amely a mi szemünkben mint egy sokezer éves fejlődési folyamat eredménye magától értetődőnek látszik, a lényegét tekintve is eredmény. A különböző művészetek segítségével gazdagabbá és mélyebbé vált érzékek, érzések és gondolatok kölcsönhatása gazdagítja és elmélyíti ezt a szubjektivitást. De az ilyen gyümölcsöző kölcsönhatás feltétele az egyes művészeti ágak és műfajok önállósága, az egyes érzékek egyetemessé fejlődésének önállósága volt és marad. Az esztétikai elv, az esztétikai visszatükröződés különböző típusainak esztétikai egysége tehát egy hosszú folyamat végeredménye, és a művészet különböző fajainak és alfajainak, és a nekik megfelelő alkotó és befogadó esztétikai szubjektivitásnak a genézise sokkal több, mint puszta történelmi tény: később majd látni fogjuk, mélyen az esztétikai visszatükröződés lényegében gyökeredzik, és ha nem vesszük figyelembe, magának az esztétikumnak a lényege torzul el.

Az így létrejövő helyzetet tovább bonyolítja, hogy a valóság esztétikai visszatükröződésének történelmisége, helyhez és időhöz való kötöttsége minőségileg különbözik a tudományos visszatükröződésétől. Magától értetődik, hogy minden szubjektivitás társadalmi-történelmi jellegű, és ez a tudomány történetét illetően is számottevő következményekkel jár. Azonban egy tudományos állítás objektív igazsága kizárólag attól függ, milyen – megközelítő – összhangban van azzal a magánvalóval, amelyet számunkravalóvá változtat. Tehát az igazság kérdésének itt a genézis problémáihoz semmi köze nincs. Az eredet természetesen magyarázatot adhat arra, hogy meghatározott társadalmi-történelmi körülmények között miért közelítette meg a tudományos visszatükröződés tökéletlenül az objektív valóságot, vagy miért járhatott megközelítési kísérlete többé-kevésbé teljes eredménnyel. A mű-

vészet teljesen más helyzetben van. Már ismételten utaltunk arra, hogy az esztétikai visszatükrözés alapvető tárgya a természettel anyagcserét folytató társadalom. Itt éppúgy az egyén és a társadalom tudatától függetlenül létező valóságról van szó, mint a természet magánvalóságának esetében, de ez olyan valóság, amelyben az ember mint objektum és mint szubjektum egyaránt szükségszerűen mindig jelen van. Az esztétikai visszatükrözés, mint már hangsúlyoztuk, mindig általánosít. Az általánosítás legmagasabb foka az emberi nem és az, ami tipikus továbbfejlődése szempontjából. Ez azonban sohasem absztraháló formában jelenik meg. Az esztétikai visszatükröződés mély életigazsága nem utolsósorban azon alapul, hogy noha mindig az emberiség sorsát tartja szem előtt, ezt sohasem választja el az emberiséget kitevő egyénektől, sohasem akar belőle egy ettől független entitást csinálni. Az esztétikai visszatükröződés az emberiséget mindig az egyének és egyéni sorsok formájában mutatja meg. Sajátossága, amelyről később nagyon részletesen beszélünk majd, éppen abban fejeződik ki, hogy ezeknek az egyéneknek egyrészt milyen az érzéki közvetlensége, amelyet a mindennapi életétől mindkét mozzanat fokozott jelenléte különböztet meg, másrészt hogy miként lakozik bennük – e közvetlenség megszüntetése nélkül – az emberi nem tipikussága. Már ebből is az következik, hogy az esztétikai visszatükröződés sohasem lehet a közvetlenül adott valóság egyszerű reprodukálása. Feldolgozásmódja azonban nem szorítkozik a jelenségek lényeges jegyeinek elengedhetetlen kiválasztására (erről a természet tudományos visszatükrözésének is gondoskodnia kell), hanem magának a visszatükrözésnek az aktusában, tőle elválaszthatatlanul, benne rejlik az esztétikailag tükrözött tárggyal kapcsolatos pozitív vagy negatív állásfoglalás mozzanata.

Azonban alapvetően helytelen volna, ha a művészetnek ebben az elemi, csak viszonylag késői fokon tudatosodott, elkerülhetetlen pártállásában a szubjektivizmus egy elemét vagy akár a valóság objektív reprodukálásának szubjektivista kipótlását pillantanánk meg. A valóság minden más visszatükröződése tartalmaz egy ilyen dualizmust is, amelyen a helyes gyakorlatnak erőt kell vennie. Az alapvető tárgy (a természettel anyagcserét folytató társadalom) csak az esztétikumban involválja az – öntudatát kidolgozó – szubjektumra vonatkoztatva a reprodukció és az állásfoglalás, az objektivitás és a pártállás elválaszthatatlan egyidejűségét. E két mozzanat egyidejű tételezettségéből áll minden egyes műalkotás feloldhatatlanul történelmi jellege. A műalkotás nem-

csak egyszerűen rögzít egy magában levő tényállást, mint a tudomány, hanem meg is örökíti az emberiség történelmi fejlődésének egy mozzanatát. A tipikusban megmarad az egyéniség, az objektív tényben a pártállás stb., és ez jeleníti meg e történelmiség mozzanatait. A művészi igazság tehát mint igazság történelmi; helyes genezise összefut igazi érvényességével, mert ez nem több, mint az emberi fejlődés egy olyan mozzanatának a felfedezése és érzékelhetővé tétele, amely tartalmilag és formailag megérdemli, hogy ily módon lerögzítsék.

A további fejtegetések során konkrétan meg kell mutatnunk, hogy a szubjektivitásnak és az objektivitásnak ez a szoros összefonódása, amely az esztétikai visszatükrözés antropomorfizáló lényegéből, objektumából és szubjektumából következik, semmiképp sem rombolja le a műalkotások objektivitását, ellenkezőleg, éppen ezen alapul különös sajátosságuk. Azt is be kell majd bizonyítanunk, hogy az esztétikum elvi egységét nem bomlasztja fel, hogy különböző, sőt közvetlenül különnemű forrásokból eredt, hanem fokozatosan megteremti azt mint konkrét egységet.

Az egységet természetesen itt is dialektikusan kell felfogni. Hegel a tudományok egységét *„körökből álló körnek"* nevezi; „mert minden egyes tag, átlelkesítve a módszer által, az a magára irányuló reflexió, amely visszatérve a kezdethez, egyúttal egy új tag kezdete. E lánc töredékei az egyes tudományok, amelyek mindegyikének van *előzménye* és *következménye* – vagy pontosabban szólva, csak előzménye *van*, s befejezésében *maga mutatja meg következményét*".[28] Ez a körökből álló kör-szerkezet az esztétikum területén még nyilvánvalóbban domborodik ki. Tárgya következtében, amelyet már eleve, még mielőtt a művészet tárgyává lett volna, az emberi nem tevékenysége feldolgozott, és szubjektuma következtében, akinek működése messze túlmegy azon, hogy a tudattól független magánvalót a lehető leghívebb megközelítésben mint tudatszerű számunkravalót tükrözze, és aki ellenkezőleg a tárgy minden elemébe (egészéről nem is beszélve) reá való vonatkoztatottságát vési, és állásfoglalását mind az egészben, mind pedig a részekben érvényesíti: minden művészeti ág, sőt végső soron minden műalkotás – viszonylag – önállóan létezik, és a hegeli „Előtt" és „Után" csak nagyon bonyolult közvetítésekkel és áttételekkel alkalmazható rájuk. (Az ebből adódó problémákról később még gyakran és részletesen beszélünk.)

28. Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 138. l.

Míg tehát a valóság tudományos visszatükröződésének differenciálódását a különböző tudományágakban lényegében a tárgy határozza meg, az egyes művészetek és műfajok keletkezésében a szubjektív mozzanatok is döntő szerepet játszanak. Természetesen nem az egyes egyének pusztán partikuláris önkényére gondolunk. A művészet minden fázisában társadalmi jelenség. Tárgya az emberek társadalmi létének alapja: a természettel anyagcserét folytató társadalom, persze a termelési viszonyok közvetítésében, és az embereket egymáshoz fűző kapcsolatok, amelyeket e viszonyok határoznak meg. Az ilyen társadalmilag általános tárgyat semmiképp sem tükrözheti megfelelően egy olyan szubjektivitás, amely megmarad a puszta partikularitásnál; az esztétikai szubjektumnak az emberiség szintjéig történő általánosítás, a nembeliség mozzanatait kell kifejlesztenie magában ahhoz, hogy itt egy hozzávetőlegesen adekvát szintet elérjen. Esztétikailag mégsem a nem elvont fogalmáról van szó, hanem a konkrét, érzéki, individuális emberekről, akiknek jelleme és sorsa a nem mindenkori tulajdonságait és éppen elért fejlődési fokát konkrétan és érzékileg, egyénileg és immanensen tartalmazza. Ebből ered a tipikus problémája mint az esztétika egyik központi kérdése, amellyel később gyakran és kimerítően foglalkozunk majd. Az esztétikum egyes művészetekké és műfajokká való differenciálódása, jobban mondva az ilyen művészetek és műfajok szintézise az esztétikumban tehát csak e szubjektum-objektum-viszony dialektikájából fejlődött ki: egy művészi ág (vagy műfaj) mint olyan csak akkor fejlődhet ki vagy maradhat fenn, ha az emberi nem tartós és lényegileg tipikus, meghatározott magatartásmódot alakít ki a társadalommal és ezen belül a természettel folytatott anyagcserével szemben.

Már ezek az általános, egyelőre meglehetősen elvont megjegyzések is megmutatják, hogy a „művészetek rendszerének" problémája új megvilágításba kerül. Sem az esztétikum elvéből nem lehet levezetni ezt, sem a meglevő művészeteket nem lehet empirikusan egymás mellé sorolni. Ellenkezőleg, történelmi-rendszerező szemléletmódra van szükség. Ez lemond a művészetek és műfajok minden „szimmetrikus" rendezéséről, de elméleti alapvetésüket nem adja fel. Nem zárkózik el az elől a lehetőség elől, hogy egyes műfajok történelmileg elhalnak, mások pedig történelmileg létrejönnek; de ismételjük: egyik esetben sem szorítkozik a pusztán társadalmi-történelmi nézőpontra és nem mond le az elméleti levezetésről sem. Ezenkívül már eddigi fejtegetéseinkből is kivi-

láglik, hogy nem egyszerűen két magában véve elválasztott nézőpont utólagos szintéziséről van szó, ellenkezőleg, minden dialektikus materialista elemzés a történelmi materializmus problémáiba ütközik és vice versa. Minden egyes vizsgálódásnál csak az egyik vagy a másik nézőpont túlsúlya között kell választani.

E kérdéseknek itt csak a módszertani helyét és a megoldás módszerét jelezhettük. A formáknak a visszatükröződés megismétlődő, állandó és viszonylag szilárd mozzanataiból történő levezetését először Lenin fogalmazta meg. Hegelnek ahhoz a mély megállapításához csatlakozva, amely szerint a logikai következtetés formáinak egy objektív valóság felel meg, ezt írja: „Hegel szemében a *cselekvés*, a gyakorlat *logikai ‚következtetés'*, logikai alakzat. Ez igaz is! Természetesen nem abban az értelemben, hogy a logikai alakzatnak az ember gyakorlata a más-léte (= abszolút idealizmus), hanem vice versa: az ember gyakorlata, milliárd és milliárd esetben ismétlődve, logikai alakzatokként rögzítődik az ember tudatában. Ezek az alakzatok éppen (és csakis) e milliárdnyi ismétlődés következtében bírnak az előítélet szilárdságával és axiomatikus jelleggel."[29] Ez minden művészet, minden műfaj elméletének módszertani mintája az esztétikában. E lenini megfogalmazást természetesen – azoknak a meghatározásoknak megfelelően, amelyeket az esztétikai formáról adtunk – nem vehetjük egyszerűen át, és nem „fordíthatjuk le" mechanikusan az esztétikum követelményei szerint. Az *egy* formán belül adódó lehetséges és szükségszerű változatok nagy terjedelme a logikával szemben valami minőségileg újat jelent. Leninnek azt a nagy gondolatát, hogy a tudományos (logikai) formák a jelenségek maradandó és ismétlődő jegyeinek visszatükröződései, az esztétikára alkalmazva e visszatükrözési mód sajátosságának megfelelően alaposan konkretizálni kell.[30]

29. Lenin, *Filozófiai füzetek.* V. I. Lenin *Művei.* 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1962. 201. l.

30. Vö. *A történelmi regény* c. művem második fejezetével. Hungária kiadás, 67. l.-tól.

NEGYEDIK FEJEZET

A MIMÉZIS PROBLÉMÁI – I. AZ ESZTÉTIKAI VISSZATÜKRÖZŐDÉS LÉTREJÖTTE

1. A mimézis általános problémái

Amikor most a művészet döntő forrására, az „utánzás"-ra áttérünk, akkor az általános ismeretelmélet szempontjából nem lépünk új területre. Hiszen az úgynevezett absztrakt formák elemzésekor kimutattuk, hogy még ezek is az objektív valóság visszatükröződési módjai. Bármilyen jelentős is az esztétika szempontjából e két magatartásmód közti különbség, mégis mindkettő ugyanannak a nemnek: a valóság visszatükröződésének az alfaja marad. Épp az „utánzás" esetében ez alig szorul megokolásra, hiszen az utánzás nem jelenthet mást, mint hogy a valóság valamelyik jelenségének visszatükröződését önálló gyakorlattá alakítják át. Így hát könnyen érthető, hogy a szó legtágabb értelmében vett „utánzás" minden egyes magasabb rendű élőlény elemi és általánosan elterjedt ténye. Csaknem minden magasabb rendű állatnál mint általános jelenséggel találkozunk vele: a tapasztalatokat ezen a fokon az idősebbek csak az utánzás formájában adhatják át. Nemcsak a fiatal állatok játékai alapulnak annak utánzásán, ahogyan a felnőttek az élet komoly pillanataiban mozognak és viselkednek, hanem az a mód is, ahogyan például a fecskék költözés előtt fiókáikat a röpülésre oktatják, e körbe tartozik. Ezért az utánzás minden egyes olyan magasabbrendűen szervezett élet elemi ténye, amely környezetével aktív kölcsönös vonatkozásban nem szorítkozott már pusztán a feltétlen reflexekre. Pavlov szerint „az állat önállóan a feltétlen reflex segítségével létezhetne, ha a külvilág állandó volna". Ezért a fajta számára nélkülözhetetlen élettapasztalatok megőrzése és továbbadása csak utánzás útján mehet végbe, enélkül nem lehet rögzíteni a feltételes reflexeket, mert a külvilághoz való alkalmazkodás és a saját test, a saját mozdulatok fölötti uralom szempontjából, ami a külvilág fölötti uralom egyik legfontosabb eszköze, az utánzás a leghatékonyabb segítség.

Ilyen természeti alapokra épül fel az embereknél is az utánzás, mint az élet és ezen belül a művészet elemi ténye – persze ez utóbbinál bonyolult és sokszoros közvetítések révén. A klasszi-

kus ókorban, amikor a visszatükrözési elmélet még nem viselte magán a materializmus bélyegét, s amikor még, mint Platónnál, az objektív idealizmus alapvető alkotóeleme volt, a legnagyobb gondolkodók – elég ha Platónra és Arisztotelészre utalunk – fenntartás nélkül elismerték, hogy ez az elemi tény az élet, gondolkodás és a művészi tevékenység alapja. Csak midőn az újabb korszak filozófiai idealizmusa a materializmussal szemben olyan védelmi hadállásba kényszerült, hogy a visszatükrözés elméletét el kellett vetnie, ha meg akarta menteni a tudat elsőbbségét a léttel szemben, azt, hogy ez utóbbit az előbbi termelte ki, vált a visszatükrözés-elmélet akadémikus tabuvá. Ehhez az alapvető helyzethez képest problémánk szempontjából teljesen egyre megy, hogy szubjektív vagy objektív idealizmusról van-e szó, hogy berkeley-i vagy hume-i, kanti vagy husserli formában képzelik-e el azt a módot, ahogyan a tudat a valóságot létrehozza. Könnyen belátható, hogy az ilyen idealisztikus állásfoglalások milyen következményekkel járnak. Mihelyt nem a tudattól független, objektív valóság visszatükrözése az ismeretelméleti kiindulópont, az utánzás részint rejtélyessé, részint fölöslegessé válik. Minden olyan modern elmélet, amely az emberek és az állatok játékával foglalkozik, a félúton, éppen a döntő pontnál megreked. Rejtély marad, hogy honnan keletkeznek az előérzetek, az emberrel veleszületett reakciók, és hogy ezek miért éppen mint a később hasznossá váló magatartásmódok játékos utánzatai, mint a saját test fölötti uralom szempontjából fontos játékos gyakorlatok nyilvánulnak meg. Mivel azonban az utánzás elismerésében esetleg az objektív valóság visszatükrözésének elismerése rejlik, a modern idealizmus az egyszerű racionális magyarázat dogmatikus misztikáját részesíti előnyben.

A helyes kérdésfeltevést az is akadályozza, hogy az ember és az állat különbségeinek vizsgálatakor mellőzik a munkát. A modern antropológia – Darwin közvetlen követőivel ellentétben – ezt a különbséget igen élesen, olykor túlzottan is hangsúlyozza. Ha azonban kizárólag a munka kísérőjelenségeit írják le – így például azt, hogy az embernek szükségszerűen igazodnia kell a mindig változó helyzetekhez, ellentétben azzal a tendenciálisan állandó életmóddal, amelyet még a magasabb rendű állatok is folytatnak – és nem mennek vissza az alapokig, a munkáig, akkor ez a vizsgálat csak a felszínen mozoghat, és a különbségek túlzott hangsúlyozása érdekében éppen a legfontosabb mozzanatokat kell elhanyagolnia.

Ez a gyöngeség talán a leginkább esztétikára alkalmazott elméletekben nyilvánul meg, amelyek a munkának az ember emberré fejlődésében betöltött szerepét, az emberi létben elfoglalt döntő funkcióját helytelenül értékelik. Mindenekelőtt Schillernek azt a híres elméletét kell megemlítenünk, amely szerint a játék az esztétikum alapja: „az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, *és csak akkor egészen ember, amikor játszik.*"[1] Nem túl nehéz azokat a – nagyon tiszteletreméltó és nyomós – okokat megérteni, amelyek Schillert ehhez az elmélethez vezették: főként a kapitalista munkamegosztásnak és az ember integritását állandóan és egyre inkább veszélyeztető következményeinek a bírálata játszott ebben szerepet. Schiller fejtegetéseinek tehát egy mély humanizmus és az az igen jogosult félelem az alapja, amelyet a kapitalista termelésnek és munkamegosztásnak a kortársi művészetre gyakorolt befolyása ébresztett benne. Eszmefuttatásainak eredménye mégis szükségszerűen hibás. Nemcsak azért, mert – és amint már ismételten kimutattuk – a művészet keletkezésének és ezzel esztétikai lényegének filozófiai megvilágítását lehetetlenné teszi, hanem mert Schiller a művészetet és a művészi tevékenységet teljesen elszigetelte a munkától és éles ellentétbe állította vele, és ennek szükségszerűen a művészet elszegényedéséhez, tartalmatlanná válásához kellett vezetnie. Schiller konkrét fejtegetései során gyakran mélyen érezte ezt a veszélyt; hogy még egyedi vizsgálódásaiban sem tudta mindig legyőzni, az a művészetnek és a munkának erre a végzetesen ellenséges szembeállítására vezethető vissza. Hogy milyen fontos itt a tényleges összefüggést fogalmilag helyesen megragadni, azt Fourier példája mutatja meg, aki ugyanazokból a társadalmi jelenségekből, mint Schiller – persze mind objektíve, mind szubjektíve magasabb fokon –, a kapitalista munkamegosztásnak a szocialista munkamegosztással szembeállított kritikája során ahhoz a látszólag teljesen ellentétes, de módszertanilag nagyon közelálló következtetéshez jut, hogy a szocialista társadalomban a munka játékká válik. Ez az elmélet is helytelenül szünteti meg a – társadalmi értelemben vett – önújratermelés és önélvezet közti alapvető különbséget, és ezzel a munkának épp azt a sajátos jellegét bagatellizálja, amely miatt az emberiség fejlődésében központi jelentőségre tett szert; és mindez annak a helyes bírálatnak a következménye, amellyel

1. Schiller, *Levelek az ember esztétikai neveléséről. XV. levél.* Schiller, *Válogatott esztétikai írásai.* Magyar Helikon 1960. 221. l.

a kapitalizmusban szükségszerű megjelenési módja miatt illeti, azonban a kritika nemcsak ezt igyekszik felszámolni, hanem a munka lényegét is. Amikor Marx elutasítja Fourier felfogását: „A munka nem válhat játékká, mint Fourier akarja" – akkor magyarázó megjegyzéseiben Fourier elméleti érdemeinek kiemelése mellett utal azokra a valóságosan létrejövő következményekre is, amelyek itt a munka helyes felfogásából erednek: „A szabad idő – amely ráérő idő és egyben magasabb rendű tevékenységre szolgáló idő is – birtokosát természetesen más szubjektummá változtatta át, aki azután mint e más szubjektum lép a közvetlen termelés folyamatába. Ez egyúttal tudományszak is a létrejövő ember szempontjából nézve, ahogy a gyakorlás kísérleti tudomány, anyagilag alkotó és tárgyiasuló tudomány a létrejött emberrel kapcsolatban, akinek a fejében a felhalmozott társadalmi tudás létezik. Mindkettő számára, amennyiben a munka gyakorlati intézkedéseket és szabad mozgást követel, mint a mezőgazdaságban, egyúttal exercise is."[2] A legfontosabb következmények a voltaképpeni munkán kívül, a szabad időben mutatkoznak meg, de nem függetlenek a munkától, és igen lényegbevágóan hatnak ki rá. A helyzeten mit sem változtat, hogy Marx itt csak a kérdés tudományos oldalára utal, és nem beszél kifejezetten az esztétikumról: fejtegetései kielégítően világítják meg a munka és a „magasabb rendű tevékenységek" közti lényeges kölcsönös vonatkozásokat.

Az, hogy az újkor filozófiai idealizmusa elutasítja a visszatükrözés elméletét, ami a probléma itt tárgyalt eltorzításának végső oka, jelenlegi fejtegetéseink szempontjából végül még azzal a fontos következménnyel is jár, hogy az objektív valóság visszatükrözését egészen dogmatikusan, igazi megokolás vagy elemzés nélkül a valóság mechanikus fényképmásolatával azonosítják. Persze a régi, nem-dialektikus materializmus is hirdette azt az elméletet, hogy a tudatban a valóság mechanikus másolata jön létre. Mármost a dialektikus materializmussal szemben széltében-hosszában használt „érvek" közé tartozik, hogy visszatükrözési elméletét látatlanban és bizonyítás nélkül a valóság fényképszerű visszaadásának elméletével azonosítják. Utaltunk már Lenin egyik ezzel kapcsolatos polemikus állásfoglalására. Másutt ezeket a gondolatokat magába a tárgyi tartalomba belebocsátkozva még

2. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie*. I. köt. Moskau 1939. 599-600. l.

határozottabban fejti ki: „A megismerés a természet emberi visszatükröződése. Ez azonban nem egyszerű, nem közvetlen, nem totális visszatükröződés, hanem elvonatkoztatások sorának, fogalmak, törvények stb. alakításának, képzésének a folyamata, s ezek a fogalmak, törvények stb. (gondolkodás, tudomány – „logikai eszme") *át is fogják* feltételesen, közelítően az örökké mozgó és fejlődő természet egyetemes törvényszerűségét... Az ember nem tudja átfogni – visszatükrözni – lemásolni az *egész* természetet teljességgel ‚közvetlen totalitásában', csak *örökké* közeledni tud hozzá elvonatkoztatások, fogalmak, törvények tudományos világkép stb., stb. alkotásával."[3] A polgári művészetszemlélet, dogmáinak megfelelően, a realizmust a naturalizmussal azonosítja, gyakran egyszerűen naivul szónokias módon, gyakran azzal a szándékkal, hogy a naturalizmus mumusával elrettentsen minden olyan konkrét kutatástól, amely a művészetet a valóság visszatükrözésének fogja fel. Nemsokára visszatérünk arra, hogy a visszatükrözés igazi elméletének fényében hogyan fest a naturalizmus problémája. E kérdés helyes megértéséhez azonban elengedhetetlenül szükséges, hogy előbb a mindennapi valóság fényképmásolatának dogmáját vegyük valamivel közelebbről szemügyre, mégpedig lehetőleg függetlenül minden művészi tevékenységtől.

Hogy ezt a – jelenlegi összefüggésben ismeretelméleti – problémát akár csak legdurvább vonalaiban is tisztázhassuk, mindenekelőtt ki kell iktatnunk azt a fiziológiai kérdést, hogy vajon az érzéki benyomások, például a látott tárgyak képmása a retinán ténylegesen mennyire a fotokópiái a vizuálisan megjelenő valóságnak. Ez az önmagában véve szerfelett fontos ténykérdés számunkra már csak azért is alárendelt fontosságú, mert ismeretelméletileg azon fordul meg minden, hogy a tudatban létrejött kép miként viszonyul az objektív valósághoz. Ebben azonban az érzéki benyomások objektív jellege csak az egyik komponens, amelynek persze alapvető, az érzéki észlelés tartalmát döntően meghatározó szerep jut. De a valóság képmása a tudatban egy nagyon bonyolult (mindmáig távolról sem teljesen tisztázott) folyamat eredménye. Az ember nem teheti meg, hogy a valóság benyomásai egyszerűen hassanak rá – ha nem akar elpusztulni, reagálnia kell rájuk, nagyon gyakran egy pillanat alatt, spontánul, mert gondolkodásra, az érzéki benyomások képzetszerű vagy fo-

3. Lenin, *Filozófiai füzetek*. V. I. Lenin *Művei*. 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 166. l.

galmi értelmezésére már nincs idő. Ebből az következik, hogy már az észlelés szintjén is végbemegy egy az embernek és környezetének kölcsönös vonatkozása szempontjából meghatározott kiválasztás a valóság tudatszerű visszatükrözésében, vagyis az, hogy bizonyos mozzanatokat mint lényegeseket erősen kiemelnek, míg a többieket egészen vagy legalábbis részben elhanyagolják, a háttérbe szorítják. Már a feltétlen reflexek körében is találunk ilyen spontán reakciókat a valóság egyes tényeinek visszatükrözésére, ami annyit jelent, hogy ezek már az állatvilágban is léteznek. Gondoljuk csak meg, miként reagál az ember arra, hogy egy tárgy sebesen közeledik a szeméhez. Spontánul behunyja a szemét, és a fejét úgy fordítja el, hogy elkerülhesse a közeledő tárgyat. Mit jelent ez a visszatükrözés szempontjából? Kétségtelen, hogy a központi idegrendszer a lényegest a lényegtelentől a visszatükrözés képében választja el. Lényegesnek azt fogja fel, ami a szemet veszélyezteti; az illető dolog minden más, nem e funkcióhoz tartozó tulajdonsága mellékessé, puszta háttérré válik.

Természetesen a „lényeg"-nek itt kifejezetten szubjektív a hangsúlya, olyannyira, hogy talán fontolóra kellene venni, helyes-e ezt a műszót alkalmazni rá. Csakhogy akkor is hasonló kiválasztással találkozunk, amikor a mindennapi élet bonyolultabb jelenségeit vesszük szemügyre. Mint láttuk, a mindennapi élet jellegzetességei közé tartozik, hogy megnyilvánulási módjai szükségszerűen közvetlenül gyakorlatiak. Ez egyrészt az itt lehetséges magatartásmódok bizonyos korlátozásaihoz vezet ugyan – hiszen az emberi társadalom épp azért fejlesztette ki a tudományos és a művészi visszatükröződést, hogy ezeket legyőzze –, másrészt az itt létrejövő gyakorlat mégis magában foglalja a döntő mozzanatot, a külvilág emberek által történő meghódítását (ha e talajon ez nem is bontakozhat ki teljesen) és a helyes elvet: az objektív valóságnak és elengedhetetlen igazságkritériumainak megközelítően helyes visszatükrözését, és az így megszerzett ismeret gyakorlati kipróbálását. Már az emberi létezés legprimitívebb fokán létre kell jönnie a valóság legalábbis durván megközelítő, tudatszerű megragadásának, másként ezek az élőlények nem tudták volna életüket megóvni, még kevésbé továbbfejleszteni. A visszatükrözött valóság kiválasztásában fellelhető szubjektív jellegnek – ismételjük: még ha egyszerű észlelésről van is szó – magában kell tehát foglalnia olyan tendenciákat, amelyek egy igazabb objektivitás felé mutatnak, mégpedig éppen a kiválasztásban, a lényegesnek a lényegtelentől való megkülönböztetésében; az ugyanis ma-

gától értetődik, hogy az egyedi tényeket megközelítőleg helyesen kell visszatükrözni. A kiválasztásban megnyilvánuló szubjektivitás az ember elemi létérdekein alapul, amelyek persze nem mindig érvényesülnek olyan spontánul, mint az imént idézett példa esetében, hanem gyakran a megfontolásnak, a tapasztalatok gyűjtésének, a feltételes reflexek rögzítésének stb. az eredményei. Természetesen a kiválasztás, amelyet ebből az elvből kiindulva foganatosítottak, nem mindig talál rá a tárgyak vagy tárgykomplexumok valódi, objektív lényegére. De ha a lényegnek legalább néhány meghatározott mozzanatát nem érinti, akkor az ember szubjektív célja nem valósulhat meg; zátonyra kell jutnia, vagy egy másik, az objektív valósághoz jobban igazodó kiválasztásra kell találnia. A gyakorlat mint az igazság kritériuma tehát már olyan fokon is érvényesül, amikor az embereknek még sejtelmük sem lehet az igazi kategóriákról.

Épp ebből a szempontból döntő a munka szerepe. A munka ugyanis, mint már korábban kifejtettük, felfüggeszti, megszünteti a célkitűzés és a cselekvés közvetlen kapcsolatát. A munka éppen azért tudja az embereknek a külvilág meghódításával kapcsolatos célkitűzéseit jobban megvalósítani, mert túlmegy a spontán szubjektivitáson, amely persze szintén magában foglalja az objektivitás spontán elemeit, mert a célkitűzés megvalósítása érdekében kerülő utat tesz, és a célkitűzés közvetlenségét megszünteti, hogy az objektív valóságot közvetlenül, magánvalóságában vizsgálhassa meg. A munkában tehát a lényeges és a lényegtelen közti különbségnek már objektíve meg kell mutatkoznia, s a maga objektivitásában kell visszatükröződnie az emberi tudatban. Itt tehát új oldalról láthatjuk, hogyan nő ki szükségszerűen a valóság tudományos (objektív, dezantropomorfizáló) visszatükröződése a munkából, a létezés primitívebb (a magasabb rendű állatoknál is föllelhető) stádiumaival ellentétben, ahol a valóság csak egy vele kapcsolatos különös, konkrét magatartást helyesbít, ha ez hamis, de a magatartásmód szerkezetét lényegesen nem változtathatja meg.

Engels nagy érdeme, hogy mind az idealizmussal, mind a mechanikus materializmussal éles ellentétben világosan felismerte és pontosan leírta ezeket a viszonylatokat: „Az első, ami a mozgó anyag szemügyre vételekor feltűnik nekünk, egyes testek egyedi mozgásainak egymás közötti összefüggése, egymás általi *megszabottságuk*. De nemcsak azt találjuk, hogy egy bizonyos mozgásra egy másik következik, hanem azt is, hogy egy meghatározott mozgást előidézhetünk azáltal, hogy előállítjuk azokat a feltételeket,

amelyek között a természetben végbemegy, sőt, hogy előidézhetünk olyan mozgásokat, amelyek a természetben egyáltalán nem fordulnak elő (ipar), legalábbis nem ilyen módon, és hogy ezeknek a mozgásoknak előre meghatározott irányt és kiterjedést adhatunk. Ez által az *emberi tevékenység* által alapozódik meg az *okság* képzete, az a képzet, hogy egy mozgás egy másiknak az *oka.*" Ezután joggal illeti azzal a szemrehányással a természettudományt és a filozófiát, hogy „eddig egészen elhanyagolta az ember tevékenységének befolyását gondolkodására, csak természetet egyfelől, gondolatot másfelől ismernek."[4] Ily módon Engels világosan felvázolta a most vizsgált folyamat legfontosabb vonásait.

Különös kérdésfeltevésünk szempontjából csak azt kell ehhez hozzáfűznünk, hogy az itt elemzett összefüggések oksági jellegére bizonyára nem kezdetben, hanem a fejlődésnek már egy nagyon fejlett fokán ébredtek rá. Engelst az okság ismeretelméleti problémája érdekelte és nem a genezis szakaszai. Ha most ezen elgondolkodunk, arra a nyilvánvaló eredményre jutunk, hogy az érzéki észlelés itt sokkal nagyobb szerepet játszik, mint amekkorát az idealista gondolkodók többsége tulajdonít neki. Feuerbachnak e tekintetben igaza van Leibniz-cel szemben, amikor be akarja bizonyítani, hogy tényállások, amelyeket gondolatilag olyan kategóriákkal szoktunk megjelölni, mint hasonlóság, kiterjedés, az egész és a rész viszonya, érzékileg már adva vannak a számunkra, és az értelem funkciója az utólagos konstatálásra szorítkozik. „Az érzék adja a *dolgot* – mondja – az értelem pedig a *nevet* adja hozzá". Ebből ezt a következtetést vonja le: „Az értelem a legfőbb lény, a világ kormányzója; azonban csak név szerint, nem ténylegesen."[5] Ezzel persze Feuerbach egy másik oldalról zavarja meg a helyes dialektikát: az ember nem lehetne úrrá a világ sokrétű és változékony, bonyolult és mégis törvényszerű jelenségein, ha az értelem tevékenysége puszta névadásban, az érzéki benyomások puszta regisztrálásában merülne ki. A tudományos gondolkodás módszerének döntő vívmánya, a dezantropomorfizálás akkor sohasem valósulhatna meg. Feuerbachnak teljesen igaza van az idealizmus érzékellenes egyoldalúságával szemben, vitája azonban a mechanikus materializmus szintjére süllyed le itt. Ez már

4. Engels, *A természet dialektikája.* Marx–Engels *Művei.* 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 503, 504. l.

5. Idézi Lenin, *Filozófiai füzetek* V. I. Lenin *Művei.* 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 375. l.

egy példából is kiderül. Az egésznek és részeinek nagyságviszonya terén tökéletesen igaza van. Később, amikor a közvetlen érzéki utánzásról a visszatükröződés bonyolultabb problémáira térünk át, látni fogjuk, milyen fontos szerepet játszik a valóság érzékileg megragadott tárgyiasság- és viszonyformája a megközelítően adekvát tudatszerű visszatükröződésben. De redukálható-e az egész és a részek problémája ilyen közvetlen megállapításokra? Nem létezik-e komplexumon belül egy egész sor olyan kérdés, amelynek megoldása érdekében az értelemnek aktivizálódnia kell, és messze túl kell haladnia a közvetlen érzéki észlelésen? Jelenlegi vizsgálódásaink éppen egy ilyen komplexum felé sodornak bennünket. Az ugyanis világos, hogy egész mostani témánk fogalmilag tisztázott szubsztrátuma a jelenség és a lényeg dialektikája, és hogy e kategóriát sok ezer évig kellett gyakorlatilag alkalmazni, mielőtt akár csak az első lépést megtették a probléma elméleti tisztázása felé; a tényálláson mit sem változtat, hogy a megoldáshoz az első döntő lökést a hegeli filozófia adta meg.

Természetesen itt nem vállalkozhatunk arra, hogy akárcsak legdurvább vonásaiban is vázoljuk a jelenség és a lényeg dialektikáját. Néhány döntő kérdésre kell szorítkoznunk, amelyek e dialektikus viszony visszatükröződésének elemi jellegével szorosan összefüggenek. Főként arra kell utalnunk, hogy a jelenség és a lényeg egyaránt az objektív valóság mozzanata; tehát minden olyan ismeretelméleti megfontolás félrecsúszik, amely megkísérli, hogy valóságuk, illetve valótlanságuk szempontjából rangsort állítson fel közöttük. Ez vonatkozik minden empirizmusra és pozitivizmusra – ezek ugyanis kizárólag a közvetlenül érzéki jelenségekben látnak valóságot, és a lényeg megállapítását az emberi tudat merőben szubjektív hozzáadásának tartják; és vonatkozik az idealizmus minden olyan válfajára is, amely a lényegnek a jelenségektől elkülönített – metafizikus – létezést tulajdonít, és a jelenségeket merőben szubjektív tünetekké degradálja. Hegel dialektikus felfogása szerint – a dialektikus materializmusról nem is beszélve – a lényeg és a jelenség egyaránt realitás, magának az objektív valóságnak egymással szorosan, dialektikusan összefüggő mozzanatai. Ezt már Goethe is világosan felismerte. Ezt mondatja a *Természetes leány*ban *(Natürliche Tochter)* Eugenie-vel: „Milyen a látszat, amiben nincs lényeg? / Volna-e lényeg, ha nem látszana?" Hegel teljességgel ugyanebben az értelemben, persze az alkalomszerű aforizmán túlhaladva, kifejti: „A lényeg a létből ered; ennyiben nem magában véve közvetlen, hanem ama

mozgásnak az eredménye",[6] (vagyis a lét önmozgásáé, amint a létezésen stb. át halad a lényegig.) Ezért a lényeg „megőrizte a létet... ennélfogva maga a lényeg a lét". A kölcsönös vonatkozás azt jelenti, hogy a két mozzanat a legbensőségesebben áthatotta egymást: „Az a közvetlenség tehát, amelyet a látszat meghatározottsága mutat a lényeggel szemben, nem egyéb, mint a lényeg saját közvetlensége, de nem a léttel bíró közvetlenség, hanem a teljességgel közvetített vagy reflektált közvetlenség, amely a látszat – a lét nem mint lét, hanem csak mint a lét meghatározottsága, szemben a közvetítéssel; a lét mint mozzanat."[7] Lenin a dialektikának ezt a világát – persze egyedi kérdésünket túlhaladva, de éppen ezáltal egy nagy összefüggésbe beilleszve – így fogalmazza meg: „A természet konkrét *és* elvont, jelenség *és* lényeg, pillanat *és* vonatkozás *egyaránt*."[8] Ez azonban semmiképp sem a jelenség és a lényeg idealista tételezése. Ellenkezőleg. Csak így válik lehetővé ellentétességüknek mint az egységes és ellentmondásos valóság jellegzetességének a megragadása. Ezért Lenin egyrészt azt emeli ki, hogy „... a lényegtelen, a látszólagos, a felszínes többnyire eltűnik, nem tartja magát olyan ‚keményen', nem ‚ül' olyan szilárdan, mint a ‚lényeg'. Teszem: a folyó mozgása – fent a hab, alant a mély áramlások. *De a hab is* a lényeg kifejezése!"[9] Másrészt azt hangsúlyozza, hogy a lényeg és a törvény „ugyanannak a rendnek a fogalmai", de kiemeli, hogy „a jelenség a törvénnyel szemben a totalitást" képviseli, „mert tartalmazza a törvényt, *de még többet* is, tudniillik az önmagát mozgató forma mozzanatát".[10] Lenin így foglalja össze megállapításait: „A jelenség *gazdagabb*, mint a törvény." Ismeretelméletileg tehát már a jelenség és lényeg dialektikájának sajátossága is indokolja, hogy minden egyes megismerés pusztán megközelítő jellegű.

Ez az ismeretelméleti eredmény, mint láttuk, a mindennapi élet, a munka és a belőle kinövő tudomány (és művészet) sok ezer

6. Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 6. l.

7. I. m. 10. l.

8. Lenin, *Filozófiai füzetek*, V. I. Lenin *Művei*. 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 192. l.

9. I. m. 112. l.

10. Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 113. l. Idézi Lenin, *Filozófiai füzetek*. V. I. Lenin *Művei*. 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961.

éves fejlődésének eredménye. Hegel – saját álláspontjáról viszonylagos jogosultsággal – főként az objektív valóság és a gondolkodás legjobban általánosított kategóriáit vizsgálja meg. Lenin, aki sokkal szorosabban kapcsolódott az élethez, kiegészíti és továbbviszi ezt az elemzést azáltal, hogy a filozófiai problémákat a legelemibb, az élethez legközelebb fekvő megjelenési módokon is vizsgálat tárgyává teszi. Ez számunkra azzal a fontos következménnyel jár, hogy az észlelésnek, a képzetnek és a képzeletnek a valóság visszatükröződésében játszott szerepét, nemcsak Hegelnél vizsgálja meg behatóbban, hanem a „lelki képesség" idealista hierarchiájával is radikálisan szakít, és az egész embert mint a visszatükröződés alanyát tartja állandóan szem előtt. Így helyeslően idézi Feuerbach imént ismertetett Leibniz-bírálatát, amelyben Feuerbach a dolgok érzékelhetőségének objektivitását, amit Leibniz állapított meg, ismeretelméletileg az érzéki benyomásokra vonatkoztatja, és a hasonlóságban „érzéki igazságot" pillant meg; ugyanazt a helyzetet állapítja meg a nagy és kicsi stb. esetében is; elemzi azt a szerepet, amelyet a fantázia még a megismerés legegyszerűbb folyamatában is játszik. Ez utóbbi fejtegetésekben különösen fontosnak látszik, hogy Lenin ezt a szerepet kettős szempontból ábrázolja: egyrészt mint ami a megismerés folyamatában nélkülözhetetlen, másrészt mint ami eltévelyedéseinek lehetséges forrása. Ezt a fejtegetést a mozgás visszatükröződéséből kiindulva odáig általánosítja, hogy a visszatükröződés nem mehet végbe anélkül, hogy „meg ne szakítanánk a folytonost, hogy le ne egyszerűsítenénk, el ne durvítanánk, fel ne darabolnánk, meg ne ölnénk az elevent. A mozgás gondolati ábrázolása mindig eldurvítás, elölés – és ez nemcsak a gondolati, hanem az érzeti ábrázolás is, és nemcsak a mozgásé, hanem *minden* fogalomé."[11]

Így hát arra az eredményre jutunk, hogy a dialektikus mozgás, a dialektikus kategóriák visszatükrözése az élet egyik elemi ténye, amelyet persze csak a munka és a tudomány szélesíthet ki és mélyíthet el, és csak a filozófia tudatosíthat. Ezért a mi problémánkra, a jelenség és a lényeg dialektikájára is érvényes, amit Engels a dialektikus összefüggések gyakorlati alkalmazásának és tudatos megismerésének egy másik esetéről mondott: „És ha az urak évek óta hagyják a mennyiséget és a minőséget egymásba átcsapni

11. Idézi Lenin, *Filozófiai füzetek*. V. I. Lenin *Művei* 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961.

anélkül, hogy tudnák, mit tesznek, kénytelenek lesznek Molière Monsieur Jourdainjával vigasztalódni, aki szintén világéletében prózát beszélt, anélkül, hogy a legcsekélyebb sejtelme lett volna róla."[12]

Ebből a szemszögből kell megítélni a valóság művészi visszatükröződését is. Mert ha a dialektika általában, és ezen belül a mi jelenlegi fejtegetéseink szempontjából fontos lényeg és jelenség dialektikája az élet egyik kikerülhetetlen elemi ténye, akkor világos, hogy szó sem lehet a valóság mechanikus, „fényképszerű" visszatükröződéséről mint a mindennapi élet és a munka alapjáról. A jelenség és a lényeg dialektikájának visszatükröződése nélkül az életben a legprimitívebb tájékozódás sem lehetséges, és eddigi fejtegetéseink megmutatták, hogy nem a „filozófia" emeli a valóság állítólag fényképszerű másolatait a dialektikus összefüggések szintjére, hanem ezeket már a legegyszerűbb észlelések is magukban foglalják, és a gondolkodás csak (nem is mindig) tudatossá teszi őket. A retinán rögzítődhetnek a valóság fényképszerű másolatai, de a valóság észlelt képmásai már a mindennapi élet legegyszerűbb, legprimitívebb fokán sem fotokópiák, ahol az egész ember az egész valóság vele mindenkor szemben álló részeire reagál. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy az ember számára a világ fényképmásolatai csak a dezantropomorfizálás viszonylag magas fokán merülhetnek fel egyáltalán, mégpedig a fényképezés feltalálásával és technikája tökéletesítésével. Kétségtelen, hogy az ezáltal elért eredmények tudományos szempontból dezantropomorfizáló jellegűek; minél fejlettebb a technika, annál inkább. A fényképnek ez a jellege azonban a mindennapi életben is megnyilvánul. Gyakorta mondják, hogy egy fénykép nem hasonlít, ám ez elvontan, objektíve nézve értelmetlenség, mivel a fényérzékeny lemez stb. nem nyújthat mást, mint a tárgy leghűbb képét az adott pillanatban, adott körülmények között. Az élet szempontjából azonban mély értelmű ez a kifejezés, az emberi együttélés egyik igazi tényére világít rá. Kitűnik belőle, hogy annak a vizuális képnek (vagy emlékképnek), amit az ember másvalakiről vagy önmagáról kialakít, semmiképp sem kell az ilyen fényképmásolattal azonosnak lennie. Ha minden indulattól (hiúság, rokonszenv vagy ellenszenv stb.) eltekintünk, akkor is megmarad az a tény, hogy az olyan, vizualitásból származó kategó-

12. Engels, *A természet dialektikája.* Marx–Engels *Művei.* 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 363. l.

riák, mint „hasonló", „ jellemző" stb. egy kiválasztást, egy „eltekintve attól"-t foglalnak magukban, s ezért egy emberre a maga teljességében helyesen lehet vonatkoztatni őket, anélkül, hogy közvetlen, látható jelenségét minden pillanatban, minden helyzetben mechanikusan fedeznék. Max Liebermann tréfás kijelentése: „Hasonlóbbra festettem, mint amilyen" egy életigazságot fejez ki. Még feltűnőbb ez az ellentét a mozgások pillanatfelvételeinél, amelyek nagyon gyakran a mindennapi élet közvetlenségére olyan hatást tesznek, hogy a kép legalábbis valószínűtlen, nehezen elképzelhető, noha helyes képmásszerűségében nem lehet kételkedni. Mihelyt ezzel szemben a mozgások (egy munka begyakorlása, edzési módszerek a sportban stb.) tudományos elemzéséről van szó, ez az objektív valósághűség súlyosan esik latba. Láthatjuk tehát, hogy a valóság fényképszerűen hű másolata egy nagyfejlettségű, dezantropomorfizáló technika terméke, és a hétköznapi valóság közvetlenül, érzékletesen vizuális felfogásához semmi köze nincs, még kevésbé lehet ennek alapja, kiindulópontja.

A naturalizmusnak és a realizmusnak a fényképmásolat elméletével szorosan összefüggő azonosítása, a naturalizmusnak egy valósággal kapcsolatos elemi, primitív művészi (álművészi) magatartásmóddá való felfújása tehát szintén éppúgy legendának bizonyul, mint ezt Engels a metafizikus gondolkodásra vonatkozóan kimutatta. A naturalizmus is a valóság spontánul dialektikus művészi visszatükrözésének olyan eltorzítása, amelyet a társadalmi fejlődés idézett elő. A primitív korok művészetei egyáltalán nem ismerik; mint látni fogjuk, ott ezzel ellentétben nagyon gyakran egyoldalúan, művészileg sokszor hamisan túlhangsúlyozták azt, amit akkoriban lényegesnek tartottak. A naturalizmust azonban csak úgy lehet a maga különösségében meghatározni, hogy tendencia rejlik benne a lényeg és a jelenség ellentétének, sőt különbségének eltüntetésére, lehetőség szerinti megsemmisítésére. Már e meghatározásból is kiviláglik, hogy a naturalizmus esetében a történelmi fejlődésnek csak egy késői tendenciájáról lehet szó. Amíg a külvilág meghódítása túlnyomórészt a természetre irányul, pátosza magától értetődően főként a lényeg felfedezéséből és nyilvánvalóvá tételéből ered; bármilyen naiv és gyámoltalan formát vesz is ez fel, mint tendencia kifejezetten ellentétben áll minden naturalizmussal. Csak amikor a mindennapi életben a társadalmi mozzanatok túlsúlyra jutnak, a „természeti korlátok hátrálása" idején jönnek létre keletkezése feltételei, mégpedig olyan korszakokban, amelyekben magának a társadalomnak a fejlődése – bi-

zonyos osztályokban – kitermeli a lényeg feltárásától való félelmet. De még ilyen feltételek közt is (amelyek felkutatása a dialektikus materializmus feladata) a szó szűkebb, tulajdonképpeni értelmében vett naturalizmus csak egyike azoknak az áramlatoknak, amelyekben az útvesztés (vagy a perspektívátlanság akarata) kifejeződik. Persze, mivel ilyen korszakokban a jelenség és a lényeg dialektikájának megértésében megmutatkozó zavar az egyik központi probléma, ez az irányzat döntő jelentőségre jut, és hatása látszólag ellentétes irányzatok ábrázolásmódjának és szerkezetének az alapját is megváltoztatja: így jelenkorunk irodalmában világosan megfigyelhetjük, hogy az impresszionizmustól a szürrealizmusig a legkülönfélébb irányzatok alapjukban véve naturalista jellegűek.[13]

Amilyen fontos az esztétika szempontjából a naturalizmusnak és a realizmusnak ez az elhatárolása, amilyen elengedhetetlen, hogy a művészettörténet történelmileg feltárja a naturalizmus fellépésének stb. okait, olyan leegyszerűsítő torzítás volna, ha a naturalizmust a valóság fényképszerű visszatükröződésével azonosítanánk. A naturalizmus teoretikusai mindenesetre gyakran mondják ki ezt; gyakorlatilag-művészileg is gyakran törekszenek arra, hogy a mindennapok közvetlen jelenség-felületét maximálisan megközelítsék, és a lehető legradikálisabban kiiktassanak az ábrázolásból minden olyan közvetítő kategóriát, amely a lényegre tör: az objektív valóság fényképszerű visszaadása mégiscsak eszmény marad itt, nem pedig valóság. Aki a képmás ilyen mechanikus „hűsége" szempontjából behatóan tanulmányozza a naturalista műveket, észreveszi, hogy nemcsak az egész kompozíció nyugszik éppúgy a kiválasztáson, kihagyáson, hangsúlyozáson stb., mint minden más műalkotásé – még ha lazábban alkalmazzák is ezeket az elveket, mint máskor –, hanem minden egyes részmozzanatról is megállapítható, hogy átformálta az anyagot, és ily módon túlhaladt a fényképszerű ábrázoláson. Hasonlítsunk össze ilyen stilisztikai ismertetőjegyek szempontjából két tetszés szerinti naturalista irányzatot, és az eredmény e megállapításokat igazolja majd.

E kissé hosszúra sikerült kirándulás eredménye nagyon fontos a számunkra: ismeretelméletileg, a tudat és a valóság viszonyának a szempontjából nem tartható a fényképszerű visszatükrözés el-

13. Vö. Expresszionizmusról írott tanulmányommal, *Német realisták.* Budapest 1955. 356. l. és köv., valamint könyvemmel, *Wider den missverstandenen Realismus.* Hamburg 1958.

mélete. A valódi világ objektív dialektikája szükségszerűen egy – persze hosszú ideig nem tudatosított – spontán szubjektív dialektikát hív életre az emberi tudatban. A visszatükrözésnek ez a folyamata azonban nem csupán tartalmában és formájában dialektikus, hanem kifejlődését és kibontakozását is a történelem dialektikája határozza meg. Ez utóbbit itt természetesen alig jelezhetjük. Ugyanis a tudomány és a filozófia történetében sem áll rendelkezésünkre más, mint szétszórt és szerfölött töredékes előmunkálatok a dialektikus gondolkodásnak és azoknak a gátaknak és akadályoknak a megismerésére, amelyek ennek az objektív valóság igazi szerkezete felé közeledő gondolkodásnak az útjában állnak. Arra is többször utaltunk már, hogy a mindennapi élet ismeretelméleti felkutatása még alig kezdődött meg, és ez az oly döntő terület ma még csaknem terra incognitá-nak tekinthető.

Mindezen fenntartások ellenére, amelyet az ilyen helyzet parancsolóan előír, a következő lépést mégis a mindennapi életben és a munkában megnyilvánuló visszatükrözés felé kell megtennünk. Más összefüggésekben, e mű kezdeti fejtegetései során már idéztünk egy egész sereg olyan tényt – pl. az érzékek munkamegosztásáról –, amelyben hasonló dialektika fejeződik ki, mint amit itt írtunk le. Most mindenekelőtt arra kell utalnunk, hogy a primitív mindennapi életben az utánzószó, és főként az utánzó taglejtés összehasonlíthatatlanul nagyobb szerepet játszik, mint fejlettebb fokokon. Természetesen minden emberi érintkezés bizonyos mértékig utal a környezet meghatározott tényeire és a belőlük adódó reagálási módokra. Lényegében ezért alapul megváltoztathatatlanul ez az érintkezés a valóság megközelítően helyes visszatükröződésén. De minél bonyolultabbakká válnak a mindennapi élet összefüggései, annál sűrítettebb és desztilláltabb lesz ennek ábrázolása, annál jobban el kell a közlésben halványodnia – egészen a közvetlen felismerhetetlenségig – az eredeti utánzásnak. Igen egyszerű példát hozok fel erre. Ha valaki ma tudni akarja, mennyi idő alatt ér Bécsből Párizsba, felüti a menetrendet, megjegyez bizonyos állomásokat, indulási és érkezési időket, és eközben nincs tudatában annak, hogy mindezek az elvont-lerövidített jelek az érdeklődés tárgyává tett valódi folyamatok visszatükröződései. A primitív embereknél a közvetlen kifejezés, sőt a tényállást megjelenítő folyamat is mimetikus jellegű. Max Schmidt nagyon plasztikusan ír le egy ilyen esetet. Elmeséli, hogy egy indián, akit egy utazás időtartamáról megkérdeztek, „kezével a nap mindennapi pályájának megfelelő körívet rajzol az égre fel, és azután

alvást jelölő taglejtéseket tesz. Ezeket a taglejtéseket annyiszor ismétli meg, ahány egész napra szükség van az utazás céljának eléréséig. Azt a pontosabb időt, amikor az utolsó napon a célba érnek, oly módon mutatja meg, hogy kezével megadja a napállás magasságát és az érkezés óráját." A mimézis még világosabban jut érvényre, ha Schmidttel együtt feltételezzük, hogy az ismétlés nem foglalta magába az úti napok megszámlálását, és hogy az indián „taglejtéseivel csakugyan az utánzásnak az időponttal kapcsolatos tényleges lefolyását ábrázolja. Minden alkalommal, amikor karjával körívet ír le, egy egészen meghatározott útszakaszt tart szem előtt, és minden egyes alvást kifejező taglejtésnek elsősorban egy egészen meghatározott pihenőhelyet kell kifejeznie. Csak mi adjuk össze az egyes útszakaszok és pihenőhelyek számát, és akkor a napok meghatározott számának képzetéhez jutunk. Magának a taglejtéseket végző indiánnak azonban nem volt szüksége ezekre a képzetekre, amikor az utazás időtartamát megadta."[14]

Nagyon világosan megmutatkozik itt a mindennapi életben megvalósuló visszatükröződés kettős jellege, amelyet elméletileg már megállapítottunk: egyrészt az a törekvés, hogy a valóság mindenkor figyelembe jövő részletéről lehetőség szerint pontos képhez jussunk, másrészt, hogy magában ebben a képben – ösztönösen vagy tudatosan – kiemeljük azokat a mozzanatokat, amelyek a mindenkori cselekvés szempontjából döntőek. A visszatükröződés e kettős jellegének (amelynek mint láttuk, a jelenség és lényeg objektív dialektikája az alapja) különösen a második összetevője még nagyobb súlyt kap, amikor a valóság visszatükröződése segítségével szerzett tapasztalatot közölni, továbbítani kell, vagy egy konkrét cselekvés alapjává kell változtatni. Láttuk már, hogy a primitív közlésnek világos, közvetlen mimetikus jellege volt. Ugyanis a közlésnek, mihelyt túlhaladt a tárgyak, illetve folyamatok eredeti felmutatásán, igénybe kellett vennie a mimézis eszközeit, az e fokon elérhető egyértelműség megszerzése érdekében. De megfigyelésre méltó az is – és az idézett példa nagyon világosan mutatja meg ezt –, hogy az itt alkalmazott utánzás még kevésbé lehet a minta fényképmásolata, mint magának az észlelésnek az esetében. Az absztrakciónak, a lényeg egyértelmű hangsúlyozásának viszonylag magas fokára van szükség ahhoz, hogy

14. Schmidt, *Grundrisse der ethnologischen Volkswirtschaftslehre.* I. köt. Stuttgart 1920. 112. l.

konkrét tárgyakat vagy folyamatokat viszonylag kevés szóval vagy taglejtésssel jellemezzenek, és hogy egy ilyen jellemzést szempillantás alatt érthetővé tegyenek. Az a gyakori kibúvó, hogy ez az érthetőség konvención alapul, megkerüli a konvenció keletkezésének a kérdését. Mert bármennyire is igaz, hogy a konvenciókat gyakran „felülről", például a mágusok és a papi kasztok határozták meg, és rögzítésük révén a szavak és a taglejtések puszta jelekké merevednek, mégis alapjában véve maga az élet választja ki azt, ami a mindennapi életben konvencióvá válik; épp azok a szavak és taglejtések lesznek idővel konvencionálisak, amelyek az emberek egymás közti érintkezése során a legjobban beváltak.

Ennek a beválásnak a mi szempontunkból nem jelentéktelen kritériumai vannak; hogy az iménti példánál maradjunk: egy napi utat magában véve különféle gesztusokkal ki lehetne fejezni. De mi lesz akkor a kiválasztás elve? (Még akkor is, ha ez később konvencióba torkollik.) Minden bizonnyal a koncentrált egyértelműség; ennek azonban, különösen ha taglejtésekről van szó, érzéki-közvetlen, érzéseket is felidéző jellege van. Ez persze semmi esetre sem jelenti azt, hogy itt valamiféle esztétikai hatásra törekszenek, vagy akár csak gondolnak is rá. Az érzéseknek nyelv, taglejtés, cselekvés stb. segítségével történő felidézése a mindennapi élet nélkülözhetetlen mozzanataihoz tartozott már jóval a művészet keletkezése előtt is, és ebből nem következett szükségszerűen az a tendencia, hogy művészetbe csapjon át. Mindenesetre a felidézés tartalmaz rendszerint olyan mozzanatot, amely ehhez az átcsapáshoz vezethet, de sokféle közvetítésnek kell gazdagítania, alakítania, fejlesztenie, hogy ilyen aktus lehetővé váljon. Önmagában nézve az érzelmi felidézés itt valóban csak eszköz, amely vagy egy konkrét tárgy, különös esemény stb. lehető legpontosabb meghatározására és rögzítésére szolgál, vagy egy konkrét tettre készít elő. Tehát a mimetikus taglejtés is magában véve – az emberiség fejlődésének magasabb fokáról nézve – szópótlék, és ezzel fogalmi pótlék is, öntudatlanul törekvés a tárgyak, események stb. fogalmi rögzítésére és rendezésére. Itt kell keresnünk társadalmi funkciójának gyökerét, középpontját; a felidézéssel pusztán egy „varázs" jött létre, amely vagy abból ered, hogy az emberek képtelenek még a fogalmak szóbeli, fogalmilag pontos kifejezésére, vagy abból, hogy a tárgy fokozatosan összegyűlő és összegeződő élményekkel gazdagodott. Magától értetődőnek tartjuk, hogy a később kifejlődő művészet ebből a kifejezési összetevőből ala-

kul ki, sőt hogy egy a szavakat, taglejtéseket, cselekvéseket ilyen „varázzsal" körülvevő, nagyon hosszú folyamat nélkül a művészeteknek nem lehetett volna életanyaga, sem az életből kinövő, az életet hatásával gazdagító formája (és befogadása sem lett volna előkészítve); minderre és az ezzel kapcsolatos kérdésekre később még részletesen visszatérünk. Az egyértelmű jelentésnek (egyértelmű tárgyi vonatkoztatásnak, meghatározott tárgyak egyértelmű megközelítően helyes visszatükrözésének) és a felidéző „varázsnak" gyakran szétválaszthatatlanul összefonódott kettőssége a mindennapi valóság általános ismérve, különösképpen a kezdeti stádiumokban, amikor a munka még kevéssé fejlődött ki, és az általánosítás egyedüli egyetemes formája, a mágia nem szünteti meg differenciálódás segítségével ezt a dualitást (mint később a tudomány és a művészet), hanem éppen mint kettősséget konzerválja. Azonban bármennyire is túlhalad a fejlettebb társadalmak mindennapi gondolkodása a tudománnyal és művészettel kialakított későbbi – adó és kapó – kölcsönhatásában e kettősség eredeti mágikus együttesén, mégis lényegéhez tartozik, hogy ezeket az összetevőket gyakran letompított, de végső soron mégiscsak meg nem szüntetett módon újra és újra reprodukálja. Ne feledjük el, hogy még a kifejlett nyelvekben is, ahol a szavak viszonylag nagyfokú egyértelműségre tettek szert, elkerülhetetlen, hogy sok szót és mondatot a helyeslés vagy az elutasítás, a szeretet vagy a gyűlölet stb. ilyen érzelmeket felidéző „varázsa" ne vegye körül.

Az itt jelzett fejlődés általános körvonalai még világosabban tűnnek ki, ha kísérletet teszünk arra, hogy feltárjuk a kezdetben közvetlen „utánzás" és a tartalmilag és formailag már a tudományból és művészetből merítő fejlettebb közlési lehetőségek közt rejlő megfelelő átmeneti formákat. Minden valószínűség szerint a tárgyiassághoz, a vonatkozásokhoz, a mozgások összefüggéseihez stb. kapcsolódó érzett vagy megfigyelt analógiák sokkal korábban alakultak ki, mint az oknak és az okozatnak az okság később rögzített értelmében vett megismerése. Sőt bizonyos joggal azt is feltételezhetjük, hogy az ilyen spontánul észlelt analógiákból származó analógiás következtetések régebbiek, mint más egzaktabb és ezért a mindennapi élet közvetlenségétől távolabb eső logikai formák. Azoknak a primitív analógiáknak, amelyek az észlelésen és az érzeten alapulnak, kétségkívül nagymértékben közvetlen, mimetikus jellegük van. Többé-kevésbé megrekednek az érzéki egyediségben, noha egyúttal ki kell – mimetikusan – emelniük

azokat a mozzanatokat, amelyek alapot, esetleg csak indítékot adnak az analogizáláshoz. Az analógia keletkezése során tehát az egyedit közvetlenül – sőt mimetikusan – egy gyakran nagyon kevéssé megalapozott általánosítással kapcsolják össze.

Nagyon érdekes, hogy Hegel, az analógiás következtetéseket elemezve, döntőnek éppen azokat a mozzanatokat emeli ki, amelyek elválaszthatatlanul összetartoznak az eredeti analógiának ezzel a közvetlenül mimetikus jellegével. Egészen világosan látja, hogy az analógiás következtetés problematikus volta eredetéből származik, de a genezisnek ebbe a problémájába nem bocsátkozik bele. „Az analógia annál felületesebb, minél inkább az az általános, amelyben a két egyedi megegyezik és amely szerint az egyik egyedi állítmánya lesz a másiknak, puszta *minőség,* vagy, ahogyan a minőséget szubjektívan veszi, egyik vagy másik *jegy,* ha a kettőnek azonosságát ebben puszta *hasonlóságnak* fogják fel. Az efféle felületességet azonban, amelyhez úgy jut egy értelmi vagy észforma, hogy a puszta *képzelet* szférájába szállítják le, nem is kellene említeni a logikában."[15] Egészen világos, hogy Hegel a most tárgyalt primitív állapotból származó átmenetekre, maradványokra gondol, amelyek persze a mai mindennapi életben is szakadatlanul előfordulnak. Még az olyan szemrehányásoktól is megvédi az analógiát és az indukciót, amelyek a pusztán formális következtetések túlbecsüléséből származnak; ha tartalmiságukat mint tartalmi meghatározást ragadhatjuk meg – amit, úgy gondoljuk, a kezdetekre vonatkozóan gyakran nem tehetünk meg –, következtetés-jellegükkel szemben Hegel szerint nem lehet semmilyen ellenvetést tenni. De egy bizonyos problematika az ő számára is fennmarad: „Ez onnan származik, hogy, mint kitűnt, az analógiás következtetésben a *középet* mint egyedit, de közvetlenül mint ennek igazi általánosságát *is* tételezik. Ebből az a határozatlanság következik, „vajon az egyik alanyt az a meghatározottság, amelyet a másikra vonatkozóan is kikövetkeztetünk, *természeténél* vagy pedig *különösségénél* fogva illeti-e meg."[16] Az egyediség és az általánosság közvetlen egységének mint a következtetés középpontjának eredményeképpen ez a következtetési forma megszüntethetetlenül problematikus marad, noha Hegel nem kíméli a fáradságot annak érdekében, hogy mint teljesértékűt megmentse.

15. Hegel, *A logika tudománya.* II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 294. l.
16. I. m. 296. l.

Ha most visszatérünk korábbi fejtegetéseinkhez, világosan láthatjuk, hogy mindezek a kérdések magukban foglalják a jelenség és lényeg objektív dialektikájának a visszatükröződését. Ha ugyanis a korábban említett „varázs"-t tartalma szerint (és nem csak mint felidéző formát) közelebbről szemügyre vesszük, akkor kiviláglik, hogy szubjektíve egy meghatározott komplexum jelenségvilágának gazdagsága tükröződik benne túlontúl elvont-ösztövér, túlontúl statikus stb. lényegével szemben. A valóság visszatükröződésének ez a dialektikus módja olyan mértékben fokozódik, ahogyan egy a mindennapi élet közvetlenségét meghaladó gyakorlatot szolgál; ezek között főként a munkát kell kiemelnünk. E folyamat objektív oldalát vázoltuk már. Sőt más összefüggésben a szubjektív tényezőt is szemügyre vettük; talán elegendő az érzékek munkamegosztásáról szóló fejtegetéseinkre utalnunk. A visszatükrözés, miközben az egyszerű észlelés közvetlenségét túlhaladja, a jelenség és a lényeg dialektikáját (persze más dialektikus ellentmondásokkal együtt) erőteljesebben fejleszti ki, objektíve igaz összefüggéseit jobban megközelíti, mint ez a külvilág egyszerűen passzív befogadása révén lehetséges lenne.

Ez az emberi fejlődésnek és ezzel együtt a visszatükröződés továbbfejlesztésének általános iránya. E két tendencia elválaszthatatlan egymástól, mert az ember gyarapodását csak a gyakorlat, a munka teszi lehetővé, és ez ismét a valóság helyesebb és gazdagabb visszatükröződését tételezi fel. Hadd világítsuk meg ezért közelebbről ezt a tényállást a gyakorlat egy másik mozzanatával, mely világosan feltárja a mimézis elemi, minden művészi tevékenységet megelőző jellegét, egyúttal azonban az életnek azok közé a tényei közé tartozik, amelyek a művészet keletkezése és hatékonysága szempontjából nélkülözhetetlenek. Arra a lelki folyamatra gondolunk, amelyet általában a „mozgásfantázia" szóval szoktak jellemezni. Gehlen szerint ez „annak az egyszerűsítési folyamatnak a terméke, amelyen egy mozgás átmegy, mielőtt kiformálódik, mielőtt a fegyelmezett mozgás elegáns minimumhangsúlyaira korlátozódik". Gehlen joggal emeli ki, hogy szoros kapcsolatot tart fent a korábbi tapasztalatokkal, mozgásemlékekkel, az előzetes gyakorlással, és hangsúlyozza, hogy milyen nagy a szerepe például a sportban végzett bonyolultabb, újszerű, a normális szokástól eltérő mozgások esetében. Ezt írja: „Bonyolult mozgások begyakorlásánál, például a sport esetében, nagyon jól megfigyelhető az, amire gondolok: a kezdő síelőnek vagy lovasnak eleinte azzal a nagy nehézséggel kell megbirkóznia, hogy a min-

denkor széjjeltartó szokatlan mozgáskompozíciókat figyelmével összetartsa; darabonként összeilleszti és fáradságosan tartós ellenőrzése alá koordinálja őket, miközben a figyelmetlenül kezelt tagok mindig visszaesnek most már céltalan szokásaikba. A tudott mozgás már csak a sorozat csomópontjait emeli ki, és hagyja, hogy a közbülső fázisok, innen kivezetve, automatikusan leperegjenek. Egy helyesen felépített, fáradságos mozgáskombináció összsikere attól függ, hogy pontosan dolgozták-e ki azokat a helyes csomópontokat, amelyektől a harmonikus mellékeredmények és az összhangzások automatikusan függnek, amelyek tehát motorikusan az egészet képviselik. Motorikus téren is csak ezzel a feltétellel lehetséges *mozgásáttekintés,* amikor rendkívül nagy mértékben összetett mozgások – pl. a rúdugrás – ilyen termékeny mozzanatok koordinációiból állnak."[17]

Kétségkívül itt is előttünk áll a jelenségnek és a lényegnek a mimézissel kapcsolatban ismételten hangsúlyozott dialektikája, méghozzá különösen határozott formában. E jelenség megértéséhez azonban ez önmagában nem elegendő. Gehlen, aki gyakran nagyon dialektikus megfigyeléseinek értelmezése során egyébként minden dialektikus terminológiát gondosan elkerül, „csomópontokról" beszél itt, amivel – öntudatlanul – a mennyiségnek a minőségbe való ismételt átcsapását jelzi. Úgy látjuk mégis, hogy a tulajdonképpeni jelenséget még ez sem írja le kielégítően, és hogy megértéséhez alkalmazni kell Lenin gyakran használt kategóriáját is a láncszem megragadásáról. Azzal kapcsolatban, hogy miért jelentőségteljes a cári Oroszországban az illegális párt központi lapjának a megalapítása, Lenin kérdésünk elméleti-gyakorlati oldalát a *Mi a teendő*ben a következőképpen fejti ki: „*Minden* kérdés ‚bűvös körben forog', mert az egész politikai élet láncszemek végtelen sorának végtelen láncolata. A politikus minden művészete abból áll, hogy megtalálja és vasmarokkal ragadja meg éppen azt a láncszemet, amelyet a legkevésbé lehet kiütni kezéből, amely az adott pillanatban a legfontosabb, amely a leginkább biztosítja, hogy aki ezzel a láncszemmel rendelkezik, az az egész lánccal is rendelkezhet."[18] Az ilyen „láncszemek" kategoriális jellegén mit sem változtat, hogy a politikában mind a cselekvések együttese, mind „elemei" összehasonlíthatatlanul bonyolultabbak, mint az

17. A. Gehlen, *Der Mensch.* Bonn 1950. 205. l.

18. Lenin, *Mi a teendő?* V. I. Lenin *Művei.* 5. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1953. 524., 525. l.

egyes emberek mégoly művészi testmozgása, sőt e kategoriális viszony objektivitását és általánosságát aláhúzza, hogy az élet legbonyolultabb jelenségeire is alkalmazható. Itt is megmutatkozik, hogy a gyakorlat mint igazság-kritérium a valóságnak visszatükrözés segítségével történő megközelítésén alapul, hogy közvetlenül csupán a visszatükrözött valóság kiválasztását érinti, de nemcsak a helyes mozzanatok kiválasztását és a hamisak kiselejtezését, hanem hangsúlyeltolódást is azoknak az elemeknek és tendenciáknak az irányában, amelyek a mindenkori cselekvés szempontjából döntő jelentőségűek.

Ez a gyakorlatban létrejövő új mód azonban, amellyel a lényegest és a lényegtelent, a csomópontokat és a kísérőjelenséget hangsúlyozzák, csak közvetlenül nézve szubjektív, vagyis csak ekkor határozza meg az éppen adott feladat szubjektív célkitűzése. Hiszen először is ez szintén csak közvetlenül szubjektív; a gyakorlat minden valósággal kapcsolatos célkitűzésének sokszorosan objektív az alapja, és ebben a korábbi tapasztalatok, az objektív valóság korábbi megközelítően helyes visszatükröződései nem lebecsülhető szerepet játszanak. Másodszor: éppen ez az aktív-szubjektív mozzanat mélyebben hatol az objektív valóságba, mintha az volna a célja, hogy úgyszólván kialudjon, az objektivitás puszta tükrévé legyen. Igaz, hogy a szubjektivitás kalandjai – ha szabad ezt a kifejezést használni –, amelyeknek természetesen mindig objektív okai vannak, és a valóság visszatükrözésén alapulnak, nem ritkán tévútra vezetnek. De még ezeket sem lehet kizárólag negatívnak értékelni, arról már nem is beszélve, hogy a tévúton szerzett gyakorlaton alapuló tapasztalatok már tartalmazhatják a pozitív megismerés, vagy legalábbis az ilyen irányú nekirugaszkodás elemeit; az sem ritkaság, hogy mint „melléktermékek" („véletlenül") az objektív valóság felkutatásában igazi eredményeket idéznek elő. Megtörténhet az is, hogy ily módon a valóság olyan meghatározásait fedezik fel, amelyeket ugyanabban az időben puszta elmélkedéssel nem érhettek volna el, és amelyek elméleti lényegét olyan helyzetben egyáltalán nem is lehetett megérteni. Így haladja túl – éppen hangsúlyozottan gyakorlati jellege folytán – Lenin láncszemelmélete a hegeli csomópont-elméletet, és a szubjektivitás és objektivitás eleven dialektikájának feltárásával gazdagítja ennek tiszta objektivitását. Már Hegel megállapította, hogy „milyen visszás dolog szubjektivitást és objektivitást szilárd

és elvont ellentétnek tekinteni".[19] Lenin, aki egyebek közt ezt a helyet is helyeslően idézi, más összefüggésben még határozottabban mondja ki ezt a gondolatot: „az eszmei átváltozik reálissá – *mély* gondolat: nagyon fontos a történelem szempontjából. De az ember személyes életében is látható, hogy sok igazság van ebben. A vulgáris materializmus ellen ... Az eszmeinek az anyagitól való különbsége szintén nem feltétlen, nem ‚szertelen' ".[20]

Fontos, hogy a visszatükrözésnek és a mimézisnek mindezekben a formáiban a mindennapi élettel és a mindennapi gyakorlattal összefonódott, tudománnyá és művészetté még nem differenciálódott tendenciákat hangsúlyozzuk. Egyrészt, mert eredetileg szétválaszthatatlan közösségben hatottak, és tudatuk, rendszerezésük a mágikus korszakban csak e szétbonthatatlan kapcsolat rögzítése volt, sőt még fejlettebb fokon, a tudomány és a művészet kifejlődése után is a társadalmi életet erőteljesen befolyásoló hatalmakként konzerválták, mindig újra reprodukálták ezt a helyzetet, természetesen új formák között. Másrészt, mert mindezek az itt ábrázolt jelenségek tendenciájukat tekintve mind a tudomány, mind a művészet irányában kifejleszthetőek, mindkét irányban differenciálódhatnak. Elegendő, ha a mozgásfantáziával kapcsolatos jelenségekre utalunk. Többnyire kétségkívül a mindennapi életben szoktak előfordulni. Mindazonáltal a mozgások soron kívüli elvégzésének, széttagolásának a folyamatát, csomópontjainak megtalálását és rögzítését nagyon könnyen tudományos szintre lehet emelni. A spontán, ámbár mindig bizonyos megfontolással ellenőrzött és irányított önmegfigyelés, mások utánzása, tapasztalatainak stb. átvétele tudományos elemzés tárgyává válhat, amely lényeges módszerét tekintve dezantropomorfizáló, a mozgásnak merőben objektíven mechanikus-dinamikus optimumát boncolja, és az adott pillanatban fellépő mozgásfantáziát az objektív komplexum hasznos elemének fogja fel. A modern munkatudomány az embernek a gépekkel, futószalaggal stb. szemben tanúsított magatartását illetően messzemenőkig kidolgozta ezeket a tendenciákat, de az edzés – főként a hivatásos sportolók esetében – szintén elegendő példát szolgáltat erre. (Mindezekben az esetekben sok átmeneti formával találkozhatunk, olyannyira,

19. Hegel, *Enciklopédia*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1950. 194. §. Függelék.

20. Lenin, *Filozófiai füzetek*. V. I. Lenin *Művei*. 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 96. l.

hogy gyakran nehéz eldönteni, hol szűnik meg az egyszerű mindennapi gyakorlat és hol kezdődik a tudomány. E határok mégis minden esetben megvannak.)

II. Mágia és mimézis

Legalább ilyen csuszamlós közbülső fokok és elmosódott határok jellemzők az effajta mimetikus jelenségeknek a mindennapi gyakorlatból a művészet területére való átmenetére. Már eddig is ismételten hangsúlyoztuk, hogy a mágikus gyakorlatban a később önállóvá vált tudományos és művészi magatartásmódok csírái még differenciálatlan állapotban találhatóak. Az utóbbi leválási folyamata, mint már szintén kiemeltük, sokkal lassúbb, noha – vagy talán: mert – sajátossága bizonyos döntő, lényeges vonásait már egészen kezdeti fokokon világosabban tudta kinyilvánítani, mint a tudomány. Nemcsak a művészi megformálás antropomorfizáló elvére gondolunk. Elvont általánosságában nézve éppen ez – noha végső tartalmát tekintve eltérő módon, sőt ellentétesen – a művészet és a mágia, illetve később a művészet és a vallás közös jellegzetessége. A leválás folyamata itt, mint később látni fogjuk, rendkívül lassú, ellentmondásos, válságokkal terhes. Most az a legfontosabb, hogy létrejött, mint már szintén kimutattuk, a mindennapi élet talaján, a fölidézés tendenciája; ez válik a mágikus és egyúttal a tőle gyakorlatilag itt még szét nem választható, kezdeti művészi mimézis döntő tényezőjévé.

Láttuk már, hogy a mindennapi valóság mimetikus kifejezésmódjait, amelyek célja a gyakorlati és konkrét, tartalmilag meghatározott közlés, szükségszerűen az erzelmi felidézés „varázsa" veszi körül. Ez nemcsak a fogalmi szempontból primitív és kevéssé egzakt kifejezésmód következménye, noha kezdetben természetesen ez is döntő tényező; inkább az hozta létre, hogy először is minden társadalmi közlés az egész embertől az egész emberig megy, és ezért nem elégedhet meg a fogalmilag tisztázott tartalmak egyszerű továbbadásával, hanem a partner érzelmi életéhez is folyamodik. A tudomány fejlődésével a „varázs" gyengül, elhalványul és a társadalmi munkamegosztás a közléseket egyre inkább specializálja, de ez – ami a mindennapi életet illeti – nem változtatja meg döntően ezt a struktúrát. Annál is inkább megelégedhetünk e tény futólagos megállapításával, mivel itt a genezis problémája áll az előtérben. Másrészt – és ez a közlés egészére, mind

tartalmára, mind formájára érvényes – a közlés a legtöbb esetben meg akarja győzni a partnert vagy a partnereket, valamilyen cselekvésre, magatartásra stb. akarja bírni őket, ami, mivel egész embertől egész emberig terjed a kapcsolat, minden alkalommal szükségszerűen életre hív megfelelő felidéző elemeket is.

A legtágabb értelemben felfogott mágiának, a primitív idők e mind „világnézetileg", mind gyakorlatilag-társadalmilag központi megnyilatkozási módjának mindig felidéző célkitűzései voltak. Nemcsak azért, mert a közösségre felidéző, gyakran eksztázisig felfokozott hatást kellett gyakorolni, hogy a mágikus szertartások eredményeképpen a megkövetelt vakhit létrejöjjön és megmaradjon, hanem azért is, mert a pozitív vagy negatív értelemben befolyásolandó természeti erőkhöz az embert olyan – mélyen az alapvető mágikus nézetekben gyökeredző – kapcsolat fűzte, amely fölidéző szándékot ébresztett. Így fogja össze, rendszerezi és fejleszti tovább a mágia a mindennapi életben bőségesen meglevő tendenciákat. Ezt annál is könnyebben megteheti, mert a mindennapi élet és a mágia működése között semmilyen irányváltoztatásra, semmilyen minőségi változásra nincs szükség, csupán a már meglevő jellegzetességek kitágítására és intenzivitásának fokozására. Mármost döntő fontosságú, hogy az ilyen szintézisek középpontjában a mimézis áll. Frazer, mint korábban már láttuk, megkülönbözteti egymástól a mágikus korszak két lényeges meggyőződését: az első az, hogy a varázsló „utánzás segítségével olyan hatást idézhet elő, amilyet akar", a második, hogy „mindaz, amit egy anyagi tárggyal elkövet, éppúgy hat arra a személyre is, aki egykor érintkezésben állt e tárggyal, akár énje része ez, akár nem."[21] Természetesen a határok itt is elmosódottak, és noha bizonyos, hogy az első forma a túlnyomóan mimetikus, a másodikban is, amelyet Frazer „átviteli mágiának" nevez, gyakran fordul elő utánzás. Sőt, Frazer arra a következtetésre jut, hogy „az átviteli mágia a homeopatikus vagy utánzó elvet feltételezi, míg a homeopatikus vagy utánzó mágiát csak önmagáért lehet művelni."[22] Tehát, hogy a lényeget összegezzük, arról van szó, hogy a valóság folyamatainak és tárgyainak utánzásával maga a valóság tetszés szerint befolyásolható. Ebből az következik, hogy az utánzásnak a lehető legkonkrétabbnak kell lennie; a mimetikus ábrázolásnak legalábbis a kiindulópontja szükségszerűen

21. J. Frazer, *Der goldene Zweig*. Leipzig 1828. 16. l.

22. I. m. 17. l.

maga a valóság, és nem az élet puszta mozzanatainak elvonatkoztató visszatükröződése, mint a díszítőművészet esetében. A mimetikus ábrázolás tehát – szándékát tekintve – sohasem világnélküli, mint az ornamentika; még ha tartalma a fantasztikumba, sohasem látott vagy hallott világba megy is át, az így létrehozott alkotás igényt tart arra, hogy valóság, a világ képmása legyen.

Az olvasó most már bizonyára érteni fogja, miért helyeztünk olyan nagy súlyt arra, hogy még a mindennapi élet legprimitívebb visszatükröződése sem lehet a valóság fényképszerű másolata, ellenkezőleg, a valóság dialektikus jellege jut érvényre benne, persze csak megközelítően, de a megközelítés úgyszintén dialektikus folyamata során. Ugyanis csak ezen az alapon világlik ki, hogy az életfolyamatoknak mind a természetet, mind a társadalmat átfogó, mágikusan, mimetikusan formáló szintézise már egészen primitív fokokon is megteremthető. Ha ugyanis egy ilyen folyamatot (háborút, vadászatot, aratást stb.) utánzással akarnak ábrázolni, ehhez a valóságban rendkívül szétszórt mozzanatok összetömörítése, az elérendő cél szempontjából lényeges vonások energikus hangsúlyozása és a valóságban számlálatlanul előforduló véletlenek felszámolása szükséges. Ha most a valóság utánzott darabjai, amelyeket ilyen egységgé illesztenek össze, pusztán mechanikus fényképmásolatok volnának, emberfeletti művészi erőfeszítésre lett volna szükség ahhoz, hogy ilyen egésszé egyesítsék őket, és a valóság mechanisztikus felfogásához szokott emberek számára ez az egész teljességgel érthetetlen maradt volna. Csak erről a megtisztított álláspontról válik érthetővé, hogyan nőttek ki ilyen korán ezek a képződmények a mindennapi életből, és min alapul mély fölidéző hatásuk.

E tekintetben a folyamatoknak meghatározott mágikus hatások előidézése és a valóság mimetikus-művészi megformálása céljából történő utánzása hosszú ideig ugyanazon az úton halad. Sőt, azt is elmondhatjuk, hogy az utóbbinak csak az a mágikus képzetkör adhatta meg az első ösztönzést, amely szerint a világ eseményeit utánzással befolyásolni lehet. Igaz ugyan, hogy a művészetet gyakran próbálják az erőfölöslegből és a játékból levezetni. De itt meggondolandó, hogy az erőfölösleg már az emberi társadalom kezdetén is társadalmi jelenség: a munka olyan termelékenységének a következménye, amely a szabad, ráérő idővel együtt a testi

és lelki energiák fölöslegét is létrehozza.[23] Másodszor: teljesen bebizonyíthatatlan, hogy miként vezethetett a puszta játék valaha is művészethez. A játék természetesen már az állatoknál is mimetikus jellegű. De szándékuk – akár tudatosan, akár nem – gyakorlatilag fontos mozgások és magatartásmódok begyakorlására irányul. Ha a szemlélő „szép"-nek fogja fel őket, ez, akárcsak a munka, a sport stb. esetében akaratlan melléktermék. A mozgást és a magatartásmódot mindenekelőtt a cél határozza meg, ezért ezek – tendenciálisan – takarékosak, a nélkülözhetetlen minimumra szorítkoznak. Az ilyen célszerűség és esztétikai hatása között kétségtelenül fennállnak bizonyos tárgyi összefüggések, ebből azonban semmiképp sem következik, hogy az utóbbi genetikusan keletkezett az előbbiből, még kevésbé, hogy a magában vett célszerűség esztétikumra törő szükségszerű belső szándékot rejt magában. Az esztétikumra törő szándéknak tehát már létre kellett jönnie, és bizonyos fokig meg kellett erősödnie, az emberek életében gyökeret kellett vernie ahhoz, hogy elsősorban nem esztétikai szándékú folyamatokat egyáltalán esztétikainak lehessen felfogni, arról már nem is beszélve, hogy szándékosan esztétikai hatást foglalhassanak magukban.

Az esztétikum inkább egy bonyolult kerülő út során jön létre: az emberek még egyszer leutánozzák a napi tevékenykedésükben, egymás közti érintkezésükben rejlő magában véve már mimetikus mozgásokat és magatartásmódokat; a cselekvésekbe átültetett visszatükröződéseknek ez a visszatükröződése most már nemcsak a valóság meghatározott, közvetlen gyakorlati célokra alkalmas jelenségeit utánozza, hanem képmásait teljesen más elvek szerint csoportosítja: arra összpontosul, hogy a nézőben bizonyos gondolatokat, meggyőződéseket, érzéseket, szenvedélyeket stb. ébresszen. Ilyen felidéző-mimetikus szándék természetesen a mindennapi életben is előfordul; ilyen „előmunkálat" nélkül nem nyomulhatna a mimetikus ábrázolás középpontjába. Ott azonban az emberi érintkezésnek csak része, mozzanata, és szétválaszthatatlanul a cselekvések, közlési formák stb. közé ágyazódik. Csak itt

23. Amikor a modern antropológia nagy súlyt helyez arra, hogy a gyerek a fiatal állatokkal ellentétben lassan fejlődik, többnyire nem veszi figyelembe, hogy itt nem kettőjük természeti különbségéről van szó, hanem olyan jelenségről, amely a sajátos emberi fejlődésből következik, tehát módszertanilag nézve nem kiindulópont, hanem eredmény, mégpedig főként a munka eredménye (beleértve természetesen már a gyűjtögetési időszakot is).

válik a visszatükröződés középpontjává, szervező elvévé. Ha ezek a sajátos mimetikus képződmények – képződményt mondunk, mert a célkitűzések megvalósítására szolgáló részek egy mesterségesen létrehozott, előre meghatározott egységet képeznek, míg valódi célokra irányuló mintáik valódi folyamatok, amelyek jellege, terjedelme, kezdete, vége stb. a cél valódi megvalósulásának nehézségeit mindenkor különbözőképpen determinálja –, tehát ha e képződmények eredendően a „művészet akarásából" jöttek volna létre, akkor eredetük a Zeus fejéből fegyveresen kipattanó Pallas Athéné születéséhez lenne hasonlatos, vagyis forrása az emberek „eredendő", „vele született" esztétikai képessége volna, ahogy ezt a legtöbb esztétikai fantom feltünteti. A valóság más képet mutat. Bármilyen keveset tudunk is – mint ezt gyakran hangsúlyoztuk – az emberi tevékenységek és képességek pontos eredetéről, a hagyományok összességéből mégis világosan kitűnik, hogy a mostanáig ecsetelt mimetikus visszatükröződések eredeti megjelenési módja mágikus eredetű és felidéző célzatú volt.

Ezért az esztétikum filozófiai genezisénél az a legfontosabb, hogy egyrészt felmutassuk az ilyen utánzó mágiának és a valóság sajátos, művészi visszatükröződésének közös elveit, és ily módon érthetővé tegyük, hogyan fejlődhetett, növekedhetett az esztétikum olyan hosszú ideig csaknem elválaszthatatlanul a mágikus keletkezés folyamatába burkolódzva. Másrészt és ezzel egyidőben azt is ki kell mutatni, hogy – objektíve, nem pedig az emberek tudatában – látszólag teljesen egyesült, sőt tökéletesen azonosnak tűnő képződmények objektíve divergáló tendenciákon alapulnak, amelyek nagyon lassan, nagyon ellentmondásosan, de végül mégiscsak felülkerekednek, és a művészet és a mágia végérvényes szétválására vezetnek.

A művészet és a mágia (vallás) alapvető közös elve az, hogy mindnyájan antropomorfizáló jellegűek. Természetesen itt a mágia és a vallás között is adódnak különbségek; főként az, hogy az előbbi sokkal naivabb, ösztönösebb, természetesebb, mint az utóbbi. Az antropomorfizálás mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy a szubjektumnak és a vele szemben álló tárgyi világnak a mozgató erőit naivul azonosítják, sőt a szubjektív és az objektív erők csak lassan válnak el egymástól; még nincs szükség arra, hogy, mint később, emberi (isteni) alakot kapjanak, és ily módon az elképzelt mechanizmus, az objektív valóság képzeletbeli rendszere olyannak tűnjék fel, mint amit emberi indítékok mozgatnak. Az ilyen különbségektől, amelyek a maguk nagyon változatos át-

meneteivel széles körű tárgyalást kívánnának meg, itt nyugodtan eltekinthetünk. Eleinte nem a dezantropomorfizálás módja és foka, hanem pusztán a ténye fontos. Ezért fejlődik ki – viszonylag – hamarabb az ellentét a dezantropomorfizáló tudománnyal szemben. Ezért szükségszerű, hogy a művészettel közösen megtett út – minden divergencia ellenére – sokkal hosszadalmasabb legyen.

Az eddigi fejtegetésekből tudjuk már, hogy a fejlettebb, önállóvá vált művészetek antropomorfizálása egészen mást mutat, mint a mágiáé vagy a vallásé. Elegendő itt, ha e különbség döntő mozzanatát kiemeljük: az esztétikum lényegéhez tartozik, hogy a valóság visszatükrözött képét visszatükröződésnek fogja fel, míg a mágia és a vallás valóságot, objektív realitást tulajdonít visszatükröződése rendszerének, és megköveteli, hogy higgyenek benne. Ebből az a későbbi fejlődés számára döntő ellentét következik, hogy az esztétikai visszatükröződés mint magában zárt rendszer (műalkotás) szerveződik meg, míg minden mágikus vagy vallásos visszatükröződés egy transzcendens valóságra vonatkozik. Már itt hangsúlyoznunk kell, hogy a művészet, illetve a mágia és a vallás képződményének objektív értelméről beszélünk. Még a teljesen kifejlett, önállóvá vált művészet korszakaiban is vannak olyan alkotók vagy befogadók, akik a műveket a vallás szolgáinak fogják fel, a műalkotásoknak mágikus hatást tulajdonítanak stb. Magukra a műalkotásokra azonban – függetlenül e nézetektől – a fent meghatározott objektív struktúra a jellemző, és a két szféra viszonyának elméleti meghatározásakor kizárólag a produktumok objektív, belső természete a fontos. Ez az objektív viszony a társadalmi valóságban gyakorlatilag is érvényesül – persze csak mint világtörténelmi mértékben ható tendencia –, függetlenül attól, hogy milyen hamis tudattal ítélik meg egyesek a saját tevékenységüket és magatartásukat.

E szembeállítás azonban további konkretizálásra szorul. Ha az esztétikai képződményeket mint a valóság visszatükröződésének magában zárt rendszerét határoztuk meg, akkor ehhez még azt is hozzá kell tenni, hogy sajátos – később részletesen taglalandó – dialektikát foglalnak magukban: az objektív valóságot tükrözik vissza, és értékük, jelentőségük, igazságuk azon múlik, milyen mértékben képesek arra, hogy helyesen ragadják meg és reprodukálják azt, és mennyire tudják alapvető valóságképüket a befogadóban felidézni. Zártságuk, „immanenciájuk", „önállóságuk" tehát nem jelentheti azt, hogy a valóságtól zárkóznak el, nem le-

het egy „tiszta" formarendszer „immanenciája", s ugyanakkor ez az „immanencia" a hatással szemben sem lehet közönyös. A képződmények zártsága, mint később látni fogjuk, sajátos esztétikai forma, amely arra szolgál, hogy létrehozza a valóság igaz és ezért tartósan hatékony visszatükröződését.

Az esztétikai visszatükröződésnek ez az alapvető iránya megszabja minden igazi műalkotás legáltalánosabb, közös tartalmát: a művészet evilágiságát, ellentétben a mágikus vagy vallásos képződményekkel, amelyek mind valamilyen túlvilágra, transzcendens valóságra vonatkoznak.[24] Mivel azonban a döntő tartalmak lényegéhez tartozik, hogy spontánul általánosítani kell őket, éppen mert az emberiség legfontosabb áramlatainak, növekedési tendenciáinak megnyilatkozásait rejtik magukban, az összes művészetnek ez az evilági beállítottsága az antropocentrikusság bélyegét viseli magán. Ennek az evilágiságnak igazi tartalmat ad az ember mint középpont, amire mindent vonatkoztatnak. Ugyanis csak így jöhet létre a valóság művészi-hű lemásolása, mélyreható megragadása egy találó ábrázolás kivívása érdekében, és csak így kerekedhet le tartalmilag (a tudományos visszatükröződéshez hasonlóan) végtelen, esztétikailag pedig szigorúan körülhatárolt, zárt művé. Az emberiség öntudatát más összefüggésben már a művészet voltaképpeni, hordozó szubjektivitásának mondtuk, és rögtön utaltunk arra is, hogy ilyen öntudat csak egy az emberek számára viszonylag áttekinthetővé vált világ alapján lehetséges, és olyan tetteken kell nyugodnia, amelyek az ember külső és belső világát, az emberiség előrehaladó fejlődését meghódították. Az emberiségnek ez az öntudata az esztétikum mély humanizmusát is magában foglalja. Gondolatilag is tökéletesen fejezi ki ezt Szophoklész *Antigoné*jának híres kórusa. Bizonyára nem a véletlennek, hanem a gondolkodói és költői bölcsesség szerves együttlétének köszönhető, és az esztétikum legmélyebb lényegéről vall, hogy a kórus az emberek világot legyőző tetteinek himnikus leírásával kezdődik, egy olyan tevékenység jellemzésével, amelynek csak a halál szab korlátot, és amelynek határait az ember mégis mindig messzebbre tolja ki. És csak ott, ahol az embert mint államalapítót (a görögök szemében ez társadalomalapítót jelent) ábrázolja, jelenik meg minden művészet központi belső problematikája, nagy témája:

24. A vallásos művészet ebből eredő allegorikus tendenciájáról ott fogunk részletesen beszélni, ahol azt a küzdelmes folyamatot tárgyaljuk, amelynek során a művészet leválik a mágiáról és a vallásról.

azok a kollíziók, amelyek a poliszban az emberek között felmerülnek.

Azt hisszük, ha minden művészetnek ezt az alapvető tartalmát csak jelezzük, akkor is világosan láthatjuk: a művészet nem jelentkezhetett az emberiség fejlődésének kezdetén. Nyilvánvaló – és okos néprajztudósok, antropológusok ismételten ki is mutatták –, hogy a technika meghatározott fejlődési foka minden művészet feltétele. Most az is kiviláglik, hogy az előkészületi időszak mást is megkíván: egy a valósággal kapcsolatos különös beállítottságot, amely, még ha nem is válik teljesen tudatossá, csak viszonylag későn bontakozhatik ki, mert tartalmai – mint objektív alapot – azt követelik, hogy az emberek messzemenőkig hódítsák meg a külvilágot, és az ezért folytatott harcban magabiztosságra, saját teljesítményeik és képességeik iránti bizalomra tegyenek szert. Ha a könnyebben megszerezhető technikai minimum is az ember és a természet hosszadalmas küzdelmének terméke volt, akkor ehhez feltétlenül még sokkal több idő kellett.

De az, hogy a művészi mimézis a mágikus mimézisbe ágyazódott, nemcsak a véletlenszerű kezdetek pusztán külsőleges szükségszerűségéből eredt. Az itt uralkodó dialektikával jár, hogy a mimetikus művésziség és a hozzá kapcsolódó, általa pártolt művészi felvevőképesség a mágikus utánzás mögé rejtőzve kifejlődik és megerősödik olyannyira, hogy amikor a társadalmi fejlődés az imént leírt tartalmakat, magatartásmódokat stb. kielégítő intenzitással kitermeli és újratermeli, a valóság esztétikai visszatükröződése elválhat e lényegének nem megfelelő közösségtől, és – persze lassan, egyenlőtlenül, ellentmondásosan, gyakran válságok közepette – önállóvá szerveződhet.

Ha a mágia és a művészet hosszadalmas, közös útját úgy jellemeztük, mint ami nem merőben véletlenszerű, akkor nemcsak a világfelfogás mindkét területén uralkodó antropomorfizáló elvét tartottuk szem előtt, hanem azt is, hogy az utánzás felidézésre tör, ami szintén mindkettőjük szembeszökő jellemvonása. A mindennapi életben és főként az emberek kölcsönös érintkezésében fellelhető visszatükröződés elemzése során a gondolatok, érzések stb. felidézését fontos mozzanatnak ismertük fel. A cselekvések mágikus utánzása e tekintetben abban különbözik a normális mindennapi gyakorlattól, hogy a felidéző elem radikálisan a középpontba nyomul. Vagyis, ha pl. az életben egy ember meghatározott gondolatokat vagy érzéseket akar másokban előidézni, akkor arra törekszik, hogy egy bizonyos embert egy bizonyos dologról meg-

győzzön; ha ezzel szemben egy hasonló folyamatot mágikusan utánoznak, akkor az ábrázoláskor egy sereg nézőben és hallgatóban azt az érzést kell kelteni – és ezen múlik minden –, hogy a meggyőzés folyamata mindkét oldalon sikerrel járt; a meggyőzés és a meggyőzöttség, ami az életben a gyakorlati főcél, most eszközzé válik, ábrázolandó tartalommá és alakító formává, amelynek segítségével a közvetlen, érzékletes egységként megjelenő esemény a célul kitűzött érzéseket vagy gondolatokat előidézi és helyreállítja. Míg tehát az életben a felépítés alapvető struktúrája egybeesik az időbeli lefolyással, és az akció a kezdetből kiindulva tart a vég felé, persze a sok véletlen közvetítésével, amely a különböző törekvések kölcsönhatásában mindig újból fellép, mimetikus képmása a végpontból indul ki, s úgy csoportosítja s alakítja a hozzá vezető mozgásokat, hogy ez a végkifejlet a befogadót meggyőzze, és a kívánt érzéseket, gondolatokat stb. felidézze benne. Ez természetesen azt a minimális követelményt támasztja, hogy számolják fel az e szempontból felesleges, sőt zavaró véletleneket, és a felidézés segítségével hangsúlyozzák erőteljesebben azokat a mozzanatokat, amelyek objektíve-tartalmilag csomópontokat alkotnak. A tükrözött valóságnak ebben az átváltozásában – az élmény tartalmának szemszögéből nézve – még nem lépnek fel radikálisan új elvek; a felesleges részletek elhagyása, a „láncszemek" hangsúlyozása, mint láttuk, a visszatükrözés folyamatának már a mindennapi életben is fontos mozzanata. De azáltal, hogy egy meghatározott visszatükröződés komplexumának egészét következetesen erről az álláspontról dolgozzák fel, a magában véve pusztán mennyiségi változások új minőségbe csapnak át, s objektíve ugrás jön létre a mindennapi élet szokásos közlési formái és a belőlük merített és átdolgozott, magában zárt, meghatározott felidéző hatásokra törő kiválasztott képződmény között. Ennek az ugrásnak magától értetődően nem kell azonnal tudatossá válni, és – feltehetően, mivel e kezdetekről egyáltalán nincsenek pontos adataink – hosszú ideig nem is válnak azzá. Az élet és a reá való reagálás fokozódásának érzése teljességgel elegendő ahhoz, hogy az ilyen mágikus-mimetikus képződmények létrejöttét és kifejlődését érthetővé tegye.

Mindebből világosan látható, hogy a mágikus és a művészi mimézis kiindulási vonalai eleinte csaknem teljesen egybeesnek; soron következő elemzéseink, amelyek a legfontosabb konstituáló mozzanatokkal foglalkoznak, meg fogják mutatni, milyen messzemenőkig érvényesül eleinte ez a konvergencia. Azonban mielőtt

ezt közelebbről megvizsgálhatnánk, fel kell tárnunk, hogy egyrészt a későbbi divergenciák csírái – objektíve – már ezen a fokon is megvannak, és hogy másrészt ez ebben a szakaszban még csírájában sem lehetett tudatos. Természetesen arra a kérdésre gondolunk, hogy a végső tárgy, mint a mimézis döntő célja – evilági vagy túlvilági-e. Az evilágiság közvetlenül annyit jelent, hogy az ábrázolt tárgy felidéző hatása kizárólag az ember befogadóképességére irányul, és hogy a nála elért felidéző hatással a mimetikus képződmény teljesen betöltötte a célját. A túlvilágiság ezzel szemben a folyamatok utánzásával bizonyos hatalmakat, mégpedig azoknak a valódi helyzeteknek az állítólagos urait akarja befolyásolni, amelyek – előzetes – reprodukciója az illető mimetikus képződmény. (Háború, vadászat stb. táncos utánzása, hogy a szóban forgó jövőbeli tevékenységet kedvezően befolyásolják.) E célkitűzés szemszögéből a valódi hallgatók és nézők befolyásolása csak mellékes eredmény. De bármilyen mély is – objektíve – a szakadék e két végcél között, a kezdetek megvalósulását gyakorlatilag egyáltalán nem befolyásolhatta. Ugyanis egyrészt megállapítottuk már, hogy a feladat esztétikai-evilági kitűzése ezen a fokon valójában lehetetlen volt, másrészt világos, hogy a túlvilági hatalmak fölötti uralomra törő utánzás sikere csak úgy találhatja meg közvetlenül valódi kritériumait, ha a mimetikus képződményt megvalósítja, és az emberi befogadóképességre gyakorol hatást. Ugyanis csak utólag, a háború, a vadászat stb. tényleges sikere vagy kudarca folytán, tehát jóval a mimetikus ábrázolás lefolyása után derül ki, vajon az utánzás eredményesen, az óhajoknak megfelelően befolyásolta-e a transzcendens hatalmakat. E kérdés megítélésének következményei tehát legfeljebb csak a következő utánzások számára válhatnak hatékonyakká, ahol azután az itt jelzett körforgás újból megmutatkozik. Így hát a mágikus transzcendencia gyakorlatilag egy, az esztétikumhoz nagyon közelfekvő, közvetlen immanenciában nyilvánul meg. Ezeknek a magukban véve széttartó tendenciáknak az egységét, amelyet csak utólagos elemzéssel – és akkor sem mindig – lehet széttagolni, a kezdeti szakasz gyakorlatának vizsgálatakor mint megszüntethetetlen tényt kell tudomásul venni. Ennek az összhelyzetnek a megrajzolása során visszatérünk még azokra a pontokra, ahol e divergencia – gyakran anélkül, hogy mint ilyen tudatossá válna – mégis kifejezésre jut.

Csak egy ilyen kérdést kell itt valamivel közelebbről szemügyre vennünk, nevezetesen bizonyos eksztatikus tendenciákat, mivel

ezek részint szorosan érintkeznek azokkal a tendenciákkal, amelyek a mágikus burokban öntudatlanul az esztétikum felé törnek (tánc), részint már ezen a fokon szögesen ellentétes irányzatokról tanúskodnak. A mágikus korszaknak azokra a rítusaira, szokásaira stb. gondolunk, amelyek az ekstázis előidézéséhez kapcsolódnak. Természetesen itt nem térhetünk ki az egész, ezzel összefüggő komplexumra. Főként azt nem vehetjük szemügyre, hogy miként kapcsolódik az aszkézishez, és miben ellentétes vele. Csak mellékesen jegyezzük meg, hogy ezeket, mint a mágikus korszak utólag is még sokáig ható maradványait olykor és bizonyos tekintetben a megismerés és az etika versenytársainak tüntették fel, ahogy az ekstázist és a mimézist is konkurrencia-viszonyba hozták egymással. A kontemplatív aszkézisnek ezeket a hatásait nemcsak Indiában, Kínában stb. figyelhetjük meg, hiszen Plótinosztól Loyola Ignácig az európai kultúrában is számottevő szerepet játszanak. Az bennük a közös motívum, hogy mindketten mesterségesen életre keltenek bizonyos szubjektív állapotokat, amelyekben és amelyekről azt a hitet keltik és táplálják, hogy az embereket egyébként elérhetetlen módon közvetlen érintkezésbe tudják hozni a transzcendens hatalmakkal.

Gehlen szemléletesen írja le ezeket az állapotokat: „Tánc, mámor, méreg segítségével előidézett kicsapongás, öncsonkítás stb. kívülről befelé irányított cselekvéssorok és az ingerlékenység és érzékenység szándékolt túlfokozódása és hipertenziója azért éri el a legfelső fokot, mert a feloldott gátlás-energiák is belevegyülnek a dinamikába, és így az embereknek önmaguktól való, boldogítónak érzett megszabadításához és tehermentesítéséhez vezetnek. A tánc révén az ember bizonyos fokig ‚szabad szellemmé' lesz, és képessé válik arra, hogy ebben a minőségben cselekedjen . . . A cselekvésnek olyan birodalma és olyan technika jön létre, amelyek egy túlfokozott-felszabadított belső világban végződnek, célul tűzik ki és átélhetővé válik a ‚la vie à un degré plus intense' és lehetőség nyílik az élet súlypontjának nagyszerű áthelyezésére . . .''[25] Számunkra az ilyen sámánisztikus gyakorlatban az a lényeges, hogy elfordul a megismerés minden fajtájától, sőt a külvilág tudomásulvételétől, és mesterségesen felkorbácsolja a szubjektumot, míg olyan állapotba jut, hogy azt képzelheti, az így létrejött mámor, amely külvilághoz fűződő kapcsolatait valóban meglazítja, sőt olykor meg is semmisíti, közvetlen viszonyt létesít

25. A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*. Bonn. 1958. 265–266. l.

közte és aközött, amit a mindenkori kultúra transzcendensnek szokott elképzelni. Itt és az aszkézis bizonyos analóg visszatéréseiben kristályosodnak ki azok a tendenciák, amelyek kizárólag az anyagi és szellemi kultúra alacsony fokán létrejött illúziókon alapulnak; ezeket röviden úgy lehetne összefoglalni, hogy mivel a szubjektum e helyzet következtében nem (objektíve: még nem) tud az észlelt jelenségek gondolati feldolgozása és gyakorlati alkalmazása révén valódi külvilágán elméletileg és gyakorlatilag úrrá lenni, a megismerés „kerülőútját" el kell vetnie, és egy merőben „befelé" irányuló közvetlen útra kell rátérni; és mivel a mindennapi élet normális szubjektuma nem látszik erre alkalmasnak, hiszen életösztönei következtében „kifelé" tájékozódik, ezt a „korlátját" mesterséges eszközökkel, erőszakosan el kell távolítani. Magától értetődik, hogy a mágikus korszakban létrejönnek ilyen felfogások. Sőt azt is mondhatjuk, hogy ez az ellentét, amelyet az érthetőség végett vázoltunk fel, akkoriban még bizonyára nem volt tudatos. Vagyis az aszketikus és eksztatikus módszereket a valóság visszatükröződésével, a mimézissel egyidejűleg alkalmazták, és bizonyára sok elmosódó átmenet is volt köztük. Csak sokkal később, amikor a tudomány és a művészet kifejlődése felé mutató tendenciák megerősödtek, válik a kezdettől fogva meglevő magánvaló ellentét magáértvalóvá. Különösen élesen akkor mutatkozik meg, amikor nagy társadalmi válságok kezdik fenyegetni azoknak az osztályoknak az uralmát, amelyek ideológiailag a mágiára és a vallásra szoktak támaszkodni. Ekkor e tendenciák reakciós oldalai még sokkal világosabban bukkannak napfényre, mint a kezdeti, primitív időkben. A mágikus korszakokban, mint ezt megpróbáltuk bebizonyítani, hosszú ideig – magukkal a mágikus elképzelésekkel szétválaszthatatlanul összekeveredve – a tudomány és a művészet elemei, sőt bizonyos kategóriái is fejlődésnek indultak, de itt a primitív állapot merőben visszahúzó erői hatékonyak. Ha ezek az osztálytársadalom fejlődésének és továbbhaladásának bonyolult dialektikája következtében a kultúra fejlettebb fokain is befolyáshoz jutnak, hatásuk csak reakciós lehet.

Ha most kísérletet teszünk arra, hogy kissé közelebbről megvizsgáljuk azokat a legfontosabb meghatározásokat, amelyek itt a visszatükrözésben és ennek mimetikus jellegű képződményekké és folyamatokká való átalakítása során létrejönnek, akkor legprimitívebb és legáltalánosabb mozzanatként azt kell figyelembe venni, hogy kiemelték őket a mindennapi élet normális folytonosságából. Bármilyen hirtelen szakíthatják is meg egyes tények az élet nor-

mális folyását, ezek okai és következményei objektíve mégis e folyamhoz tartoznak, ezért az ember ezeket szubjektíve is mind egyénileg, mind társadalmilag mint az egységes és oszthatatlan élet alkotóelemeit, mozzanatait éli át. Ellenben a mágia mimetikus képződményei – és ez minden egyes későbbi művészet egyik fontos jellegzetessége – nem az élet összességének részei, hanem egyik részének visszatükröződései, amelyeket azonban egésszé kerekítettek, és elhatároltak az élet többi részétől. Ebből az következik, hogy az embereknek az élet normális folyamatosságából bizonyos fokig ki kell lépniük e visszatükröződés appercipiálása érdekében; képeinek ez az egymásutánja lényegét tekintve más, mint az élet ama mozzanatának normális folytatása, amelyhez időben csatlakozik. Viszont egy képződmény befejeztével megszűnik ez az életenkívüliség; az ember visszatér normális létezésébe. Az eksztázis és az aszkézis ezzel szemben radikálisan ki akarja tépni az embereket ebből; a transzcendens valóság, amelyet ki szeretne küzdeni, állítólag abszolút módon szakít vele. Ezért tagad az ilyen magatartás minden igazi objektivációt, minden igazi felidézést a befogadónál, míg a mimetikus magatartás éppen az objektiválást és a felidézést tűzi ki célul.

Ez a magában véve rendkívül egyszerű és mindenütt könnyűszerrel megállapítható ellentét azonban mégis konkretizálásra szorul, hogy ne váljon metafizikusan túlzottá, fellengzőssé, és ily módon ne veszítse el igazságát. A normális életből való kilépést és a visszatérést ugyanis viszonylagosnak kell felfogni, éspedig a viszonylagosság egy különös fajtájának megfelelően: nem a tartalom, hanem a forma szerint. Ez főként azt jelenti, hogy az illető képződmény, noha kiemelkedik a mindennapi életből, semmiképp sem szakít radikálisan ennek tartalmaival; ellenkezőleg: épp ezek a tartalmak (e tartalmak egy része) kapnak új, sajátos formát e visszatükröződésben. És ennek a tényállásnak szubjektíve megfelel, hogy az ilyen képződményeknek sem az alkotói, a színészek, sem a befogadói nem hagyják el az élet tartalmának totalitását – ezt természetesen még akkor sem tehetnék meg, ha akarnák –, hanem csak bizonyos ideig változtatják meg formálisan e tartalmakkal kapcsolatos beállítottságukat: figyelmük átmenetileg nem magára az életre irányul, hanem csak az élet itt nyújtandó vagy nyújtott visszatükröződésére. És az élettel fenntartott közvetlen viszony ideiglenes felfüggesztésének befejeztével az emberek szükségszerűen visszatérnek az életbe, miközben a visszatükrözés adta tapasztalatokat és élményeket természetszerűen beledolgoz-

zák valamiképpen tapasztalataik és élményeik összességébe. Ezt a felfüggesztést tehát jogosan lehet formainak tekinteni, mert a mimetikus képződmény mind objektíve, mind szubjektíve csak formája révén válik el ideiglenesen a normális valóságtól, csak sajátos formája révén hozza létre ama visszatükrözött élettartalmak kívánt hatását, amelyek mint tartalmak az életből származnak és az életbe térnek vissza. Az eksztázis viszont radikálisan szakít a mindennapi élet folytonosságával.

Már ebből a tényből is sok fontos következtetést lehet levonni az ilyen mimetikus képződmények jellegére nézve. Már ismételten utaltunk arra, hogy e forma sajátossága képességek, gondolatok, érzések stb. fölidézésére összpontosul. Azt is megmutattuk már, hogy ily módon sem az élettel szemben álló, metafizikusan merev máslét keletkezik, hanem pusztán egy minőségileg új megnyilvánulási módba való átcsapás, amely szintén ismeri és nem nélkülözheti a mindennapi életet.

Egyformán hangsúlyoznunk kell a mimetikus képződmény és a mindennapi élet e viszonyának mindkét oldalát. Egyrészt ugyanis elképzelhetetlen volna, hogy a mimézis felidézéséhez vezessen, ha az élet gyakorlata nem rögzített volna meghatározott tartalmakhoz, taglejtésekhez stb. meghatározott, érzéseket kiváltó hatásokat. Ezek természetesen formálisan fokozódnak, és ezzel új minőségbe csapnak át: de spontán felidéző hatás csak akkor lehetséges, ha a mimézis az élethez kapcsolódik, ha kihozza az életből a tartalmakat. Eközben persze előfordulhat, hogy egyes ilyen elemek az életben csupán csíraszerűen voltak jelen, és csak mimetikus kiemelésük juttatja őket aktív szerephez, extenzív és intenzív jelentőséghez. Ezt a kölcsönös vonatkozást a mimetikus képződmények e hatásaival kapcsolatban nem lehet elég erőteljesen hangsúlyozni. Másrészt és ezzel egyidejűleg a minőségileg új vonásokat is tekintetbe kell venni. Utaltunk már a mindennapi élet folyamából való – viszonylagos – kiemelkedés mozzanatára, és arra is, hogy ez formális jellegű. E megállapítás azonban a dialektikus szemléletmód számára semmiképp sem zárja ki azt, hogy magának a mimetikus képződménynek és célul kitűzött s elért hatásainak változásai a tartalomra is vonatkozzanak. Ellenkezőleg, Hegel a forma és a tartalom itt számbajövő viszonyát helyes dialektikával a következőképpen határozta meg: *„Magánvalósága szerint* itt a tartalom és a forma abszolút viszonya van előttünk, tudniillik átcsapásuk egymásba, úgyhogy a *tartalom* nem más, mint a *forma átcsapása* a tartalomba, s a *forma* nem más, mint a *tartalom átcsapása*

formába."[26] Ez az átcsapás már a legprimitívebb fokon is megfigyelhető. Ugyanis Arisztotelésznek az az önállóvá vált művészet számára oly fontos megállapítása, hogy ami az életben kellemetlen érzéseket vált ki, a művészi megformálásban tetszést ébreszthet[27], a legprimitívebb mágikus-mimetikus képződményekben is nélkülözhetetlen mozzanat. Gondoljunk például egy haditáncra. Felfegyverzett emberek fenyegető taglejtései az életben természetszerűleg félelmet váltanak ki, vagy legalábbis védekezésre serkentenek. Ezzel szemben a táncban örömöt, gyönyört és öntudatot ébresztenek, mert – minél félelmetesebb a tánc, annál inkább – azt az érzést idézik fel a nézőben, hogy ilyen harcosokat nem lehet legyőzni, következésképpen meg fogják verni ellenségeiket. És az életben és mimetikus ábrázolásában a különböző érzéseket kiváltó tartalmakkal hasonló a helyzet. A mimézis tehát, miközben a nézőt és a hallgatót kiemeli a mindennapi élet folyamából, semmiképp sem „semleges", a tartalmakat pusztán körülzáró forma, hanem dialektikusan átcsap a tartalomba, és viszonylagosan, de minőségileg megváltoztatja ennek eredeti jellegét.

A mindennapi életből való formális kiemelésnek ez a hatása azonban még egy olyan tulajdonságon alapul, amelynek a mimetikus képződmények – egyelőre még nem tudatosított – esztétikai jellege szempontjából döntő jelentősége van. Arra gondolunk, hogy időben-térben zárt, s ezért szükségszerűen koncentrál, s az elemeket egységes nézőpontról rendezi. Röviden összefoglalva arról van szó, hogy a mimézis az élet eseményeit egy mégoly primitív cselekménnyé, egy mesévé változtatja át. G. Thomson[28] tömör leírást ad arról, hogy az ősi klán-szervezet gazdasági bukásával miként fejlődtek a legprimitívebb táncok, énekek stb. egyrészt a mítoszok ábrázolásáig és rögzítéséig, másrészt hogyan alakították tovább és tették világivá őket. Itt e folyamat részleteivel nem kell foglalkoznunk. A mi szempontunkból az a legfontosabb, hogy még a legkezdetlegesebb mimetikus képződmények is ábrázoltak meghatározott eseményeket; meg kellett tenniük, hiszen a mágikus célt, azoknak a hatalmaknak befolyásolását, akiktől az akkori hit

26. Hegel, *Enciklopédia*. Akadémiai Kiadó, 1950. 133 §. 214. l. Kifejlettebb viszonylatok között még sokszor foglalkozunk majd azzal, hogy a tartalomnak ebben a kölcsönhatásban elsőbbsége van. Itt főként az egymásba való kölcsönös átcsapás a fontos.

27. Arisztotelész, *Poetika*. IV. fej.

28. G. Thomson, *Aischylos és Athén*. Gondolat, 1958. 22., 104. l.

szerint e folyamatok valóságos sikere vagy kudarca függött, a mágikus elképzeléseknek megfelelően csak így lehetett elérni. Mármost – merőben gyakorlati, célszerűségi okokból – egy helyre és viszonylag rövid időre zsúfolták össze az illető eseményt, amely a valóságban egy talán nagy kiterjedésű tér különböző pontjain, olykor napokig, sőt hetekig vagy hónapokig játszódott le. A koncentráció elve – amely ismét éppannyira formális kategória, mint a mindennapi élet folyamából való kiemelés, és éppúgy át kell azonnal csapnia a tartalomba, mint annak – szükségszerűen főként az illető visszatükrözött esemény lefolyására irányul. Vagyis azt, ami a jelenségvilágban lényeges, mindenütt erősebben emelik ki, mint ez az események közvetlen lefolyásakor a mindennapi életben lehetséges. A jelenség és a lényeg dialektikája ezért élesebben és nyomatékosabban jelentkezik, de abban a formában, amely a mindennapi életben is jellemzi: a jelenség immanensen tartalmazza a lényeget, ellentétben azzal a móddal, ahogyan a tudományos gondolkodás már primitív fokon is módszertanilag szétválasztja, majd újraegyesíti őket. Ennek a koncentrációnak kell tehát a mágikus cél elérése érdekében lerövidített, összetömörített, a lényeget erőteljesen kiemelő módon minden fontos mozzanatot ábrázolnia.

Ebben az esetben azonban a koncentráció ugyanazt jelenti, ami a később önállósult művészetben cselekményként szerepel. Arisztotelész meghatározása szerint a cselekmény az események művészi, helyes összeállítása.[29] De a cselekmény – még legprimitívebb formájában is – több a történések puszta egymásutánjánál: épp a mágikus célkitűzés törekszik arra, hogy a részeket egy meghatározott, ábrázolt cél szerint teleologikusan rendezze, ami nemcsak azt vonja maga után, hogy bizonyos határok között az események egymásutánja egymásból való következésbe, oksági kapcsolatba csap át (még akkor is, ha ez az okság fantazmagorikus), hanem a célkitűzésnek megfelelően bizonyos fokozásokat, leállásokat, visszaeséseket stb. is összefűznek és kifejlesztenek egymásból. Tehát egy a későbbi irodalom számára olyan központivá vált kategória, mint a cselekmény, objektív szükségszerűséggel a legprimitívebb mimetikus képződmények mágikus célkitűzéseiből nőtt ki.[30]

29. Arisztotelész, *Poetika*. VI. fej.

30. Később látni fogjuk, hogy megfelelően általánosítva és módosítva mennyiben játszik néhány más művészetben is fontos szerepet az a visszatükröződési tényállás, amely a mese alapjául szolgál.

Ez a meseszerű cselekmény természetesen nagymértékben különbözik még a későbbi költői cselekményektől. Mindenekelőtt sokkal lazább, a kényszerítő oksági összefüggésekre irányuló igény még rendkívül szerény. (A tánc – e tekintetben – később sem halad túl egy viszonylag primitív fokon, még akkor sem, ha más vonatkozásban már régen túlnőtt a kezdeteken.) Még fontosabb azonban egy másik, szintén ebből a helyzetből adódó mozzanat: az emberábrázolás, a jellemábrázolás problémája. Itt is nagyon tanulságos, ha egy későbbi magaslatról visszapillantunk a kezdetekre, különösképpen, ha az érettebb képződmények még megőrizték, ha nem is a tudatos történelmiség értelmében, a korábbi hagyományok bizonyos maradványait. Gyakran feltűnt már, milyen élesen hangsúlyozza Arisztotelész, hogy a drámában a cselekvés előbbre való, mint a jellemek: „Mert a tragédia nem embereket utánoz, hanem cselekvést, az életet jóban-rosszban."[31] És a következő mondatokban nagy energiával hangsúlyozza, hogy az életben elsődleges a cselekvés. Közvetlenül – és a későbbi fejlődés számára mind gyakorlatilag, mind elméletileg – az következik ebből, hogy a drámában a cselekvés határozza meg és fejezi ki a jellemeket és nem megfordítva. Ha azonban Arisztotelésznek ezeket a fejtegetéseit nem a későbbi fejlődésre vonatkoztatjuk, hanem mint művészettörténeti visszapillantást fogjuk fel, akkor azt látjuk, hogy mindazok a mimetikus képződmények, amelyekből a dráma lassanként kifejlődött, szükségszerűen (a mi értelmünkben vett) jellemek nélküli cselekményekkel dolgoztak, és hogy a jellemrajz mint művészi feladat a művészet kibontakozásának viszonylag késői terméke, amelynek növekedése során nagy akadályokat kellett legyőznie. Ez teljességgel megfelel annak a hagyománynak, amely szerint a tragédia a dithirambikus kórusokból eredt és tulajdonképpeni drámai jellemeket ábrázoló, jambikus része a kórusok után és belőlük fejlődött ki.

Mindezen tények mögött azonban társadalmilag fontos okok rejlenek: először is az, hogy az emberábrázolás társadalmi alapja, az az élettény, amelyet a költői jellemrajz tükröz vissza, a primitív társadalomban hiányzott, jobban mondva: olyan stádiumban volt, amelyben mimetikus ábrázolása még nem jöhetett számításba. Az emberek természetesen ilyen társadalomban is különböztek egyénenként egymástól; többé vagy kevésbé ügyesek, kitartóak, bátrak, becsületesek vagy hazugok stb. voltak, de ezek a tulajdon-

31. Arisztotelész, *Poetika*. VI. fej.

ságok csak annyiban jöttek számításba, amennyiben a közösségnek használtak vagy ártottak. Az viszont nem volt közérdekű, hogy e tulajdonságok miként nyilvánultak meg az emberek – érzésünk szerint abban a korszakban még nem is számottevő – „privát" érintkezésében. Esetlegesen és hatásaiban tehát ábrázolni lehetett volna, anélkül, hogy lélektani-erkölcsi „levezetése", az alak egyéni jellemrajza általános igénnyé vált volna. Az egyéni jellemzés igénye – mind az életben, mind visszatükröződésében – csak azokkal a konfliktusokkal együtt merül fel, amelyek az egyén és a társadalom viszonyaiból származnak; tehát sokkal később, az ősközösség felbomlása után. És a görög dráma fejlődése megmutatja, hogy még ezek a kollíziók is milyen lassan ébresztették fel az érdeklődést az egyéni jellemzés iránt. Az mindenesetre kiderül – az itt jelzettek kiegészítéseképpen –, hogy egyrészt a kollízió a valóság irodalmi visszatükröződésének egyik alapvető kategóriája, s ez választja le tulajdonképpen az irodalmat a tánccal, énekkel stb. fenntartott eredeti egységről; másrészt, hogy egy ennyire alapvető kategória sem kezdettől van meg, hanem egy viszonylag előrehaladott társadalmi fejlődés terméke.

Másodszor: itt egy másik alapvető esztétikai kategória létrejöttét is nyomon követhetjük: a tipikus kategóriájára gondolunk. Az élet eseményeinek visszatükrözése során alkalmazott koncentráció, amely, mint láttuk, már a merőben mágikus mimézissel is elválaszthatatlanul összekapcsolódott, csak akkor válhat hatékonnyá, ha olyan történéseket és reagálási módokat választanak ki és csoportosítanak az élet olyan mozzanataira válaszul, amelyeket az emberek rögtön, közvetlenül fel tudnak fogni, mint életük megfelelő részének képmásait. Ezekben a szükségletekben, amelyek mágikus burokban magukban foglalják a később tudatosított „tua res agitur"-t, benne rejlenek a tipikus kezdeteinek csírái is. Persze, mint ezt az imént a cselekvésre vonatkozóan láthattuk, itt még nincs meg az a belső, termékeny ellentmondásosság, amely a jellemek tipizálásának és egyéniségének ellentmondásos és szerves egységéből fakad. Ezért ebből a kezdeti szakaszból hiányoznia kell az ellentmondások ama mozgásterének, amely a tipikuson belül az átlagostól az excentrikusig terjed, és az egyedi és tipikus dialektikus egységéből származik, valamint az ellentmondásosan tipikus életjelenségek ettől függő szabad művészi kiválasztásának is, amely tényezők a kifejlett, önállósult művészetben olyan sokféle problémát hívnak életre. A primitív típusban az ellentmondások későbbi egységének csak a társadalmi olda-

la jelenik meg, éspedig, korábbi fejtegetéseinknek megfelelően, itt inkább a helyzetek és az események, mint a jellemek tipikusak. Persze minimális egyénítéssel ez utóbbiaknak is rendelkezniük kell; már a részt vevő táncosok stb. egyéni tulajdonságai is gondoskodnak erről. De ez a minimum maradéktalanul feloldódik a tipikus társadalmi jellegében. Ennek oka természetesen a már megadott sajátos helyzet. Ez találta meg a visszatükrözés akkor lehetséges formáiban a neki megfelelő kifejezést. Mert a későbbi művészi fejlődésből is nyilvánvaló, hogy a táncot és a táncos (félig táncszerű) taglejtéseket, énekelt verseket, zenét stb. sokkal kevésbé lehet és kell egyéníteni, mint a pusztán és tisztán kimondott szót. Nem véletlen, hogy ez a fejlődés sokkal későbbi terméke, és az sem véletlen, hogy a tánc – fejlődése fővonalát tekintve – megmaradt a tipizálásnak ezen a fokán, és itt szerveződött önálló művészeti ággá.

De már a mágikus gyakorlatból spontán szükségszerűséggel kinövő primitív tipikusságnak ez a sajátossága is magában foglalja a mágia és a művészet szétválásának csíráit. Eredetileg bizonyára mindkét szükséglet maradéktalanul egybeesett. A két tendencia széthúzása csak akkor kezdődhet meg, amikor a társadalmi fejlődés az egyén és a közösség között kollíziókat termel ki, ami természetesen, mint tipikus jelenség, csak az ősközösség széthullásával és az első osztálykülönbségek létrejöttével történhet meg. A széthúzás bizonyos objektív mozzanatai persze korán jelentkeznek. Mert bármilyen stabil és – látszólag – változatlan a primitív társadalom, a termelőerők mégoly lassú gyarapodása is új mozzanatokat vezet be az életbe, az emberek egymás közti kapcsolataiba, és természethez való viszonyába. Ezek úgy fejeződnek ki, hogy a mágikusan ábrázolandó tartalmak spontánul bekebelezik ezeket a mozzanatokat, ha másképp nem, úgy, hogy bizonyos régi mítoszokat – esetleg egész spontánul és öntudatlanul – átértelmeznek. Mivel azonban az esztétikai forma lényegéhez tartozik, hogy egy meghatározott tartalom formája, és mivel a mágikus-mimetikus képződmény célul kitűzött felidéző hatása – persze spontánul és öntudatlanul – implicite magában foglalja az esztétikumnak ezt a sajátosságát, szükségszerűen olyan mozgások jönnek létre, amelyek az új tartalmak és formák befogadása felé haladnak. A mágia azonban mindig és szigorúan szertartásos. A mimetikus képződményeket mágikus oldalról mindig varázslatnak, rítusnak tekintik. Az a tendencia, hogy hangokat, szavakat, taglejtéseket rituálisan rögzítsenek, kényszerűen a mágikus elképzelés köréből

folyik, ahol meghatározott sorrendben egymásra következő meghatározott szavakhoz, taglejtésekhez stb. kapcsolódnak azok az objektív eredmények – a transzcendens hatalmak legyőzése vagy befolyásolása –, amelyeket a rítus segítségével akarnak elérni. A mágia és a művészet emiatt harcban áll egymással, de erről később fogunk beszélni. Itt csak azt említjük meg, hogy a mágikus vezetés a primitív tipikusságot konvencionálissá, erősen rögzített hagyománnyá akarja merevíteni. Ezenkívül már ezekből a fejtegetésekből is kiviláglik, hogy a szigorú kötöttség, a mágikus (és vallásos) szándékok rituális jellege és szertartásossága transzcendenciához való kötöttségükből ered. Közvetlenül és eleinte egybeesik a két mágikus célkitűzés: a transzcendens hatalmak befolyásolása és az emberek befogadóképességére gyakorolt közvetlenül felidéző hatás kifejtése. Csak később, a már vázolt konfliktusok esetében, amelyek az új tartalmaknak és ezek következtében az új formáknak a behatolásával jönnek létre, jelentkeznek a szétválás irányában ható tendenciák; a fölidéző szándék természetszerűleg, már a spontán hatás kedvéért is mind tartalmilag, mind formailag kész az új befogadására, viszont a transzcendenciára irányuló szándéknak arra kell törekednie, hogy a hagyományosan megszentelt tartalmakat és formákat a lehető legváltozatlanabbul megőrizze, hiszen a transzcendens hatalmakra gyakorolt hatás meghatározott tartalmakhoz és főként az élet visszatükrözésének és ábrázolásának meghatározott formáihoz fűződik. A konvencionálisban való megmerevedésnek itt vannak a gyökerei, és semmiképp sem a „művészet akarásában", ami mint olyan még egyáltalán nem jöhetett létre, és ami minden valószínűség szerint ebből a meghasonlásból, ennek az eredeti – magában véve eredendően ellentmondásos – egységnek a dialektikus széthullásából fejlődött ki.

A következő probléma, amelyet szemügyre kell vennünk, a felidézés és a mimézis dialektikus összefüggése. Kétségkívül az utánzás a kiindulópont, mint azoknak az elemi tényeknek a legprimitívebb formája, legeredetibb kifejezése, amelyek az ember és a valóság érintkezésekor fellépnek. Éspedig ez mind szubjektív, mind objektív értelemben fennáll. Objektíve, mert a valóság folyamatainak visszatükrözése nélkülözhetetlen az élet megőrzése szempontjából. Szubjektíve – és a valóság utánzásának primitív formája itt lép először világosan előtérbe –, mert az objektív realitásra való reagálás „bedolgozott", bevált formáinak lemásolása az élőlénynek a létezéséért folytatott harchoz szükséges készségeit kifejleszti, rögzíti, és bizonyos körülmények között még

fokozza is. Ezért a visszatükrözött világ hasznosításának ez a legprimitívebb formája szükségszerűen már az állatok életében is fellép, különösképpen, mint már említettük, a fiatal állatok játékában. Sőt, bizonyos eltávolodási mozzanatok csíráit is felfedezhetjük itt, amelyek később az emberek életében, a mimézisben döntő szerephez jutnak. Nem annyira a játék ébresztette, nyilvánvalóan látható örömérzésekre gondolunk – noha nyomokban itt is megvan az örömérzések utánzásának és felidézésének a kapcsolata –, hiszen ezek szemmel láthatóan saját megszerzett ügyességük miatt érzett közvetlen örömükből származnak, tehát elválaszthatatlanul összefonódnak a játék aktusával. Fontosabb ennél az a távolság, amely magában a játékos utánzásban nyilvánul meg; amikor például a kutyák játék közben csak jelzik a harapást, de valójában nem harapnak stb., akkor az utánzott valóság és a visszatükrözött utánzás között egy bizonyos – ösztönös – elhatárolás mutatkozik meg, és ezzel együtt meghatározott érzések ily módon létrejött felidézése is.

De az emberek világában az utánzás túlhalad ezen a közvetlenségen. Igaz ugyan, hogy gyakran még fejlett fokon is utánoznak direkt módon, de még ez a direkt utánzás is túlmutat közvetlenségén, egy bizonyos – továbbra is érzéki – általánosságra tör. A játékos begyakorlás melléktermékké válik, jobban mondva egyrészt feltétellé, például azáltal, hogy éppen azok vesznek részt a haditáncban, akik minden ehhez szükséges mozdulatot a legjobban ismernek, másrészt a jövőbeli valósághoz fűződő viszony, amelyben a játék az élet komoly ügyévé válik, nem ösztönös és határozatlan, hanem egy egészen meghatározott eljövendő eseményre vonatkozik, pl. egy küszöbönálló, meghatározott háborús cselekményre. Ez a konkrétság azonban magasabb fokú általánosítást foglal magában, mint az általánosságban vett élethez fűződő pusztán ösztönös, határozatlan kapcsolat. Persze már nagyon alacsony fokokon is fennforog egy általánosítás: az analógia állandó érzése. Az analogizálásból levont következtetés kalandosságán és megalapozatlanságán mit sem változtat, hogy az analogizálás pusztán érzelmi-e, vagy bizonyos fogalmi eljárással hoznak kapcsolatba két olyan tárgyat (folyamatot), amely többé-kevésbé hasonlít egymáshoz – gondoljunk csak arra, hogy a harci tánc a valódi csata visszatükröződése, utánzata: a visszatükröződés során kivívott győzelem mindenkor arra hivatott, hogy a valóságos győzelmet előidézze.

E struktúra az utánzás egész mágikus elméletében és gyakorla-

tában megmutatkozik. Frazer jól és plasztikusan írja ezt le: „A primitív ember, akit a jelenségek valódi okainak nemismerése félrevezet, azt hiszi, hogy a természetnek az ő számára életbevágó, nagy jelenségeit csak utánoznia kell ahhoz, hogy létrehozza őket, és hogy titkos rokonszenv vagy misztikus befolyásolás segítségével hatalmasabb színészek nagyobb színpadon azonnal műsorra tűzik és megismétlik azt a kis színjátékot, amelyet ő az erdők rejtekén, a hegyek szakadékaiban, magányos pusztán vagy viharos tengerparton előadott. Lombdíszbe és virágba öltözve azt képzeli, segít a kopár földnek abban, hogy zölddel ékesítse magát, és amikor eljátssza a tél halálát és eltemetését, azt hiszi, hogy ezzel valóban előzi e komor évszakot, és a bevonuló tavasz könnyű léptei előtt egyengeti az utat."[32] Könnyű kimutatni – mint ezt Frazer is teszi –, hogy tárgyilag mennyire légből kapott ez az analogizálás. A mi szempontunkból azonban fontosabb itt, hogy a világfelfogás milyen kategoriális mozzanatai rejlenek emögött, és – főként az esztétikum irányában – hogyan fejleszthető ez tovább? Itt emlékeztetnünk kell arra, amit korábban az analógiáról és az analógiás következtetésről mondtunk, hiszen nem szorul bizonyításra, hogy a közvetlen utánzásnak ezek az általánosításai az analógián alapulnak. Hegel, mint már kimutattuk, az analógiás következtetést összekapcsoló középben az általános és az egyes közvetlen egységét pillantja meg, és, helyesen, ezzel indokolja a logika és a tudományosság szempontjából e következtetés problematikus oldalait. Egészen másként áll a helyzet, ha az analógiának a mágikus gyakorlatban történő felhasználását annak a folyamatnak a szempontjából vizsgáljuk meg, amelynek során az esztétikum a mágia burkában létrejött. Ekkor e következtetésformának, amely lerövidítve és elvonatkoztató módon azt ragadja meg, ami az ilyen – általánosított – visszatükröződésekben valóban megtalálható, struktúráját tekintve nyilvánvalóan két oldala van. Egyrészt gondolatilag rendezi és tartalommal tölti meg a mágikus gyakorlatot, amelyben a logikai problematikának kétségkívül hatnia kell, ezt azonban, a társadalmi lét és tudat alacsony foka következtében, olyan lassan teszi meg, hogy aligha befolyásolhatja észrevehetően az ilyen mágikus befolyások tényleges működését. Másrészt, itt van az utánzás, a maga közvetlen, érzékletes-dinamikus konkrétságában, mint olyan egyes események, folyamatok stb. utánzása, amelyek ugyanakkor összességükben mégis valami mást,

32. J. Frazer, *Der goldene Zweig*. Leipzig 1828. 467. l.

magasabbrendűt, általánosabbat jelentenek, vagy legalábbis ilyenre utalnak; éspedig oly módon, hogy a jelentés, az utalás nem feltétlenül az elvont általánosítás formájában jelenik meg, hanem inkább az érzékletes-konkrét történésnek mint olyannak kell a jelentést magában foglalnia. Világos, hogy ha Leninnel egyetértésben a következtetés formáit úgy fogjuk fel, mint valóságos, konkréten megismétlődő tények legáltalánosabb meghatározásainak visszatükrözését, itt közvetlenül érzékletes módon ugyanaz tükröződik vissza, ami egyben az analógiás következtetés logikai lényege is: az általános és az egyes közvetlen egységére gondolunk. A tartalmaknak ez a végső azonossága feltételezi, hogy az ezeket kialakító kategóriák tartalma is szükségszerűen azonos. A döntő szétválás abban nyilvánul meg, hogy a kategóriák, egymáshoz kapcsolatos viszonyuk, a megformált tartalomban megvalósuló arányaik új funkciókhoz jutnak, és ezzel együtt szerkezetük is átalakul.

Ha most ezen az újon elgondolkodunk, láthatjuk, hogy az általánosnak és az egyesnek ez a közvetlen egysége a mimézisnek csak a tartalom és forma kapcsolatból következő, szükségszerű felidéző szándéka révén valósulhat meg. Hiszen a szó szoros értelmében vett közvetlenség ebben az esetben is csak az egyest adja meg. Hogy mimetikus leképezésével az általánost is átélik – mint Frazer példájában azt, hogy miképpen függnek össze az évszakok váltakozásai az ilyen közvetlen emberi folyamatokat utánzó ábrázolásmódokkal –, az egyrészt a mágikus világfelfogásnak és általánosan elfogadott voltának az eredménye, másrészt azonban és éppen a közvetlen élményben, a mimetikus formák fölidéző hatásából következik. E két oldalt természetesen csak gondolati elemzés segítségével lehet egymástól tisztán elválasztani, a közvetlen élményben minden mozzanat átfolyik a másikba, és ebben az átélt eggyéválásban kölcsönösen erősítik egymást.

Az elemzésnek azonban nem szabad e közvetlen egyesülésnél megrekednie. A mimézis történelmi sorsa szempontjából rendkívül messzimenő következményekkel járnak azok a szerkezeti tények, amelyek azt mutatják, hogy az egyes és az általános közvetlen egységéről van szó. Mindenekelőtt egy a művészet későbbi sorsa szempontjából szerfelett fontos mimetikus szerkezettel: az allegóriával van dolgunk. Ha ezt közelebbről, fogalmilag meg akarjuk határozni, akkor ismét az azonosság és a különbözőség fent meghatározott egységét kell szemügyre vennünk. Az egyesnek itt szokásos megjelenési módjával szemben új hangsúlyt ad, hogy köz-

vetlenül azonosnak kell lennie az általánossal: anélkül, hogy egyediségét mint olyat feladná, erős jelentésmegterheléshez jut. Ilyen tendencia szükségképpen már a mindennapi valóságban is érvényesül. Hiszen ez enélkül – élményszerűségében – összefüggéstelen, szétporló káosz lenne. Csak a tiszta formális logika segítségével kapcsolhatók össze merőben gondolati viszonylatok révén az ilyen egyedi jelenségek, hogy ily módon meg lehessen érteni őket. Ha a mindennapi életben a tárgyakat összekötő viszonylatok nem hagynának nyomot valamiképpen magukon a tárgyakon, közvetlen tudás, mindennapi gondolkodás nem volna lehetséges. (Itt nem vitázunk arról, hogy ez milyen mértékben problematikus.) A mimetikus képződmény felidéző hatására akkor sem kerülhetne sor, ha nem számolhatna azzal, hogy az ember ily módon felkészült a jelentéssel megterhelt egyedi felfogására. A mimetikusan létrejött mennyiségi fokozódás azonban itt is új minőséget teremt: sokkal konkrétabbá válik az a jelentés, amelyet az egyes mint egyes közvetlenül magában hord, és ugyanakkor az általánosítás sokkal tágabb lesz, sokkal jobban szétterebélyesedik, és közvetlen kapcsolat jön létre az életnek legalább egy fontos hatalmával. Csak az olyan egyedit lehet az általánossággal közvetlenül azonosként átélni vagy végiggondolni, amely ily módon intenzív jelentésmegterheléshez jut.

E két mozzanat egybeesésének azonban nem szabad eltakarnia a közvetlen egységen belül megnyilvánuló különbségüket, szétválásukat, hiszen nem csupán összetartoznak, hanem konvergálásuk és divergálásuk is nagymértékben egyidejű. Mert bármennyi jelentés terheli meg az egyest, ez magában véve mégsem azonos az általánossal a maga meghatározott fogalmiságában, ahol ez egyedül honos, és bármennyire konkretizálódik is ez az általános az érzéki szférában, az egyedi egyszerű hic et nunc-jába mégsem ereszkedhet le soha közvetlenül. Az ilyen allegorikus-mimetikus visszatükröződés fölidézhető hatásában az eleven mozgalmasságot az okozza, hogy épp az eltávolodás aktusában a különnemű és rokon mozzanatok azonossága között élénk föl-le ingadozó mozgás zajlik le. Goethe nagyon világosan érezte az allegóriának ezt a jellegzetességét, és ezt mondta róla: „Az allegória a jelenséget fogalommá, a fogalmat képpé változtatja, de úgy, hogy a kép kö-

rülhatároltan és tökéletesen megtartsa, tartalmazza és kimondja továbbra is a fogalmát."[33]

Ez azonban olyan társadalmi-kulturális állapotra vonatkozik, amelyben mind az allegória mimetikus megjelenési formája, mind transzcendens tárgya utólag átélhető, amelyben tehát a fent leírt mozgás valóban mint az általános és az egyedi közvetlen egysége megy végbe. Ebben rejlik az allegóriák saját lényegéből származó belső felbomlási elve. Amikor Hegel az allegóriát sivárnak és ridegnek nevezi,[34] akkor ezzel hatásának negatív pólusát éppoly pontosan fejezi ki, amilyen pontosan Goethe a pozitívat meghatározta. Ez a negativitás történelmileg szükségszerűen jön létre, mihelyt a társadalom fejlődése, megváltozása a mimetikus „következtetésben" rejlő általánosságot megfosztja közvetlen jellegétől, és vagy teljesen eltünteti, vagy legalábbis, ha ismeretes marad, puszta fogalommá sápasztja el. Az eme kapcsolattól megfosztott, jelentéssel megterhelt egyes adott körülmények között bizonyos fokig megőrizheti felidéző hatását, mégis hiányzik belőle a betetőzés, a kerekséget és tökélyt biztosító befejezés; bizonyos értelemben az ürességbe nyúlik; transzcendens általánossága érthetetlenné válva valódi transzcendenciává, semmivé egészül ki.

Az itt létrejövő változatosság jellegére és konkrét okaira nem térünk ki. Csak egy mozzanatra utalunk, amely még egy lépéssel közelebb visz filozófiailag az esztétikum geneziséhez. Ez a lépés túlmegy a puszta egyesen, az elvont általánoson és kettőjük közvetlen egységén is. Eljut odáig, hogy az egyest nemcsak megterheli, hanem meg is tölti a jelentés, és hogy az általános többé már nem az egyes transzcendens, szándékolt tárgya, hanem az egyes áthatja minden pórusát, minden atomjában bennerejlik, hogy tehát az általános és az egyes pusztán közvetlen egysége reális, szerves, új kategóriává vált egységgé: a különösséggé alakul át. Csak ennek a folyamatnak a befejeztével szerveződött meg az esztétikum mint az emberiség fejlődésének valódi, önálló elve. Itt, ahol még a keletkezés útjait próbáljuk filozófiailag felderíteni, e problémát csak perspektívaként vethetjük fel. Elemzésére és konkretizálására fejtegetéseink későbbi szakaszában kerül majd sor. De legalább perspektívaként meg kellett jelennie a horizonton, hogy láthatóvá váljon, miként nőnek ki a mágikus gya-

33. Goethe, *Maximen und Reflexionen*. Jubiläumsausgabe, XXXV. 325., 326. l.

34. Hegel, *Esztétika*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 106. l.

korlat bizonyos mozzanataiból az esztétikumot előkészítő kategóriák és magatartásmódok, és csak ha a „hova"? problémáit világosan látjuk, világíthatunk be a „honnan?" sötétjébe is. Ugyanis csak itt világlik ki, hogy a felidézés és a mimézis szétbonthatatlan kapcsolata miként vezet a visszatükrözés világszemléletének radikálisan új fajtájához, amely különbözik ugyan a tudományos visszatükrözéstől, de egyenértékű vele: mindketten ugyanazt a valóságot tükrözik vissza, tartalmaik és az ezeket formáló kategóriák tehát végső soron azonosak. Az új objektivitás azonban, amely mint felidéző visszatükrözési forma az egész emberre vonatkozik, e kategóriák eredeti átdolgozását, átcsoportosítását teremti meg, segít abban, hogy meglevő, rejtett (a tudomány elől is rejtett) tartalmakat is felfedezzenek, és hogy a már felfedezett tartalmak új megvilágításban ragyogjanak fel.

Miután messzire előresiettünk, hogy helyesen jellemezhessük azokat a meghatározott összefüggéseket, amelyek a mindennapi élet és a művészet genezise között fennállnak, az előbbi szféra jelenségeihez térünk vissza. Különböző alkalmakkor láthattuk már, hogy a felidézés az emberek mindennapi életének fontos tényezője. A társadalmi – és ezen belül az egyéni – emberi viszonylatok áttekinthetetlen sokaságában nélkülözhetetlen, döntő szerepet játszanak; mégpedig nemcsak ott, ahol a természeti jelenségek, a társadalmi és az egyéni élet eseményei spontánul, szándéktalanul életre hívnak ilyen hatásokat, hanem mint bizonyos célok elérése érdekében tudatosan alkalmazott eszközök is. Csak azokra a – bizonyára nagyon korai – kísérletekre utalunk itt, amelyekkel az emberek másokat valamilyen célnak meg akartak nyerni; ebből az életmegnyilvánulásból nőtt ki később a törvényszéki beszéd, a szónoklás művészete stb. Az élet elemi ténye, hogy az emberek nem szorítkozhatnak tisztán értelemszerű érvelésre, amikor egymást kölcsönösen befolyásolni akarják, hanem a meggyőzés normális menete inkább az egymást kölcsönösen támogató érvelő és fölidéző mozzanatok együtteséből áll; a mimézist bizonyára mindkettő többé-kevésbé gyakran felhasználja, főként azért, hogy a felidéző hatásokat fokozzák.

A felidézésnek és a mimézisnek az emberek mindennapi érintkezésében megnyilvánuló szoros kapcsolata az érzékek kifejlődésén alapul, amelyről a munkának az ember világfelfogására gyakorolt hatásával összefüggésben beszéltünk már. Csak két döntően fontos tényezőre utalunk. Az első a mozgásfantázia. Ennek kifejlődése nemcsak arra teszi képessé az embert, hogy ügyeseb-

ben végezze napi szükséges tennivalóit, hanem arra is, hogy pl. egy mozdulat puszta jelzésével a képzeletben előre megelevenítse későbbi lefolyását, arról már nem is beszélve, hogy egy mozgásfolyamat utánzásával e folyamatot a néző képzeletében fel lehet idézni. Ugyanez vonatkozik természetesen a zajokra, bizonyos cselekvéseknek szavakkal történő megjelölésére stb. Itt is hatékony a jelenség és lényeg dialektikája. Minél fejlettebb a mozgásfantázia, annál távolabbi és szétágazóbb jelenségek változtathatók ily módon közvetlenül és felidézés segítségével ható élményekké.

Másodszor röviden beszélnünk kell itt az érzékek munkamegosztásáról, amit szintén a munka fejlesztett ki. Láttuk már, hogy miként foghatók fel lassanként merőben vizuálisan pl. a dolgok olyan tulajdonságai, mint a súly stb., amelyek eredetileg (közvetlen szempontból természetes sajátosságuk szerint) a tapintási érzék körébe tartoztak. Az úgynevezett magasabbrendű érzékek, a látás és a hallás ezáltal – más érzékszervekkel ellentétben – egyetemességre törő tendenciához jutnak, amely messze túlmegy a munka körén. Az emberek egymás közti kifejlett érintkezése s az eközben kibontakozó emberismeret messzemenőkig az érzékek munkamegosztásának a továbbfejlődésére, a látás és a hallás e tendenciális egyetemességére támaszkodik. Ugyanis itt fejlődik ki az a képesség, hogy az emberi érintkezés szempontjából nélkülözhetetlen problémakomplexumokat most már nem csupán a kijelentésnek és a valóságnak az összehasonlítása, a tapasztalatok stb. gondolati átdolgozása segítségével ítéljék meg, hanem hogy az ilyen tapasztalatokat közvetlenül láthatóvá és hallhatóvá is tegyék. (Időben, történelmileg az utóbbi természetesen megelőzi az előbbit.) Hogy egy igen egyszerű példát idézzünk: ha valaki így szól beszélgetés közben: „Látom, hogy hazudsz", vagy „Hallom, hogy valótlant állítasz", akkor e mindennapossá és triviálissá vált tény mögött az emberi látás és hallás rendkívül kiterjedt egyetemessége rejlik. Nemcsak az észlelés képességének kifinomodására gondolunk itt. Ez más érzékek esetében is lehetséges, persze csak a tulajdonképpeni, emberrel vele született funkciókon, az ember testi-lelki háztartásán belül. A kultúra kiterjeszkedésével természetesen itt is lehetőség nyílik arra, hogy a közvetlen észlelések távolabbi területekre is kiterjeszthetők legyenek. Pl. valamilyen parfőm illata elárulhatja, hogy egy nő idejétmúlt divat befolyása alatt állt. De ehhez – a szaglás körén kívül – tudni kell, hogy melyik parfüm divatos, és a kapcsolat ezért pusztán asszociatív, egy az érzéki észleléshez csatlakozó gondolati megállapítás. Huys-

man szag- és íz-„szimfóniái" tehát elvont és üres, dekadens képzelgések, amelyeknek az esztétikum lényegéhez semmi köze sincs.

A látás és a hallás egyetemessége ezzel szemben oda vezet, hogy vizuálisan és auditíve észlelünk olyan jelenségeket, amelyeket közvetlenül se látni, se hallani nem lehet; pontosabban szólva: az emberi látásban és hallásban olyan érzékelési képességek fejlődnek ki, amelyek segítségével a vizuális, illetve auditív közegben nagyon közvetett, nagyon távol eső tárgyiasság- és kifejezésformák nemcsak felfoghatóakká, hanem már érzéki közvetlenségükben is spontánul világossá és értékelhetőekké válnak a látás és a hallás számára. Nem szorul részletes bizonyításra, hogy a már jelzett emberismeret a mindennapi élet gyakorlatából és szükségleteinek megfelelően fejlődött ki. Az is nyilvánvaló, hogy a valóság így létrejött visszatükröződései felidéző jellegűek, vagy legalább magukban foglalják a felidézés elemeit is. Mivel a mindennapi gyakorlatból jönnek létre, egyrészt tendenciájukat tekintve az objektív valósággal megközelítőleg összhangban kell lenniük; persze csak azokon a határokon belül, ameddig e képességek az általában vett mindennapi életben terjednek, sőt – az egyéni életben – talán még nagyobb hibaforrásokkal, mint a hétköznapi visszatükrözés más szféráinál. Ehhez természetesen azt is meg kell jegyezni, hogy éppen közvetlensége miatt a mindennapi gyakorlatnak is ki kell magából gyomlálnia a valóság teljességgel hamis képmásait, ha e folyamat gyakran lassan és egyenlőtlenül megy is végbe. Másrészt és ugyanakkor a vizuális vagy auditív, tendenciálisan egyetemes visszatükröződés e fajtájának lényegéből kifolyóan felidéző jellege van. Amíg az imént felhozott példában vizuális vagy auditív megállapítást nyert, hogy a beszélgetőtárs hazudik, addig az esetek túlnyomó többségében az érzelmi reakció nem pusztán asszociatíve vagy gondolatilag kapcsolódik a megállapításhoz, hanem közvetlenül az érzéki észlelésből ered és annak integráns része. Az egyetemességre törő objektív tendenciának, amelyet a látással és a hallással kapcsolatban kifejtettünk, megvan a megfelelő szubjektív fonákja is: az egész ember törekszik arra, valamennyi érzésével, szenvedélyével, gondolatával stb., hogy a számára elérhető világ egészére így reagáljon.

III. Az esztétikai kategóriák spontán létrejötte a mágikus mimézisből

Csak innen kiindulva érthető meg az a lassú folyamat, amelynek során a mimetikus-esztétikai szféra, vagyis a valóság differenciált és önállósult esztétikai visszatükrözése levált a mindennapi élet általános talajáról. Hogy a filozófiai genezis értelmében vett első átmeneteket tisztázzuk, még egy meghatározást kell lerögzítenünk, amely persze eredetét tekintve szintén a mindennapokhoz tartozik: a felidéző elemeknek egy meghatározott cél felé történő tudatos irányítására, jól átgondolt kombinálására, rendezésére, fokozására stb. gondolunk. Nem nehéz észrevenni, hogy itt a mindennapi élet egyik elemi tényével van dolgunk. A mondanivalót minden anyagi, szellemi vagy erkölcsi céllal összefüggő beszélgetésben ennek megfelelően építik fel, és megkísérlik, hogy a hallgatók érzéki és intellektuális fogékonyságát a kívánt irányba vezessék. Ez a tendencia a mindennapi életben természetesen nem bontakozhat ki akadálytalanul. Főként azért nem, mert az emberi érintkezésben mindig különböző, gyakran antagonisztikus törekvések kereszteződnek, mérkőznek egymással. Amikor valaki megkísérli, hogy mások élményeit és gondolatait irányítsa, a többi résztvevők mindig újból félbeszakítják, mellékösvényre térítik, szándékait meghiúsítják, támadásból védekezésbe szorítják stb. És az irányítás mint meghatározott, konkrét-gyakorlati célok puszta eszköze, a mindennapi élet szempontjából e cél tényszerű elérésével vagy elvétésével betölti feladatát vagy csődöt mond. A mindennapi gyakorlat szempontjából ebben rejlik egyedüli kritériuma. A technikai tökély természetesen itt is megítélhető, függetlenül a konkrét cél elérésétől; beszélünk ügyes, lusta, ékesszóló stb. emberekről és ellentétükről. De ebben az esetben érvényben marad a megadott kritérium; ezúttal úgy gondolkozunk, hogy a pozitívan értékelt eszközök „normális" körülmények között elérték volna céljukat, a negatívot pedig úgy tekintjük, mint ami szerencsés véletlennek köszönheti, hogy ezúttal megvalósította a célját.

Bárhogyan is jött létre a mimetikus képződményekben a felidézés tudatos irányítása, az bizonyos, hogy egyrészt a fent vázolt tendenciák viszonylagos kifejlődése az ilyen irányítás létrejöttének és hatásának nélkülözhetetlen feltétele, és másrészt az újonnan létrejött, merőben felidéző irányítás a mindennapi életben tapasztalható vezetés megnyilvánulási módjaival szemben minőségi ug-

rást jelent. Hogy ennek az ugrásnak igazi és konkrét lényegét megértsük, feltétlenül szükség van arra, hogy a mimetikus képződmények néhány itt létrejövő új meghatározását közelebbről szemügyre vegyük. E meghatározások közül a legdöntőbb első pillantásra merő tautológiának látszik: a mimetikus képződmény nem valóság, hanem csupán a valóság visszatükröződése. De e kijelentés tautologikus jellege azonnal megszűnik, ha meggondoljuk, hogy a befogadó itt – és csak itt – a visszatükröződéssel és nem magával a valósággal kerül szembe. Közvetlenül természetesen a mindennapi valóságban is ez a helyzet; minden olyan közlésben, amely direkt vagy indirekt módon mimetikus jellegű, közvetlenül (szóban, taglejtésben stb.) a visszatükröződést fogják fel. A döntő azonban az, hogy ilyen esetekben a visszatükröződést azonnal szembesítik a valósággal, és a hatás azonnal megszűnik, mihelyt az összehasonlítás során kiderül, hogy a képmás nem egyezik meg a mintával. Éspedig itt olyan összehasonlításról van szó, amely egy konkrét mimetikus kifejezési formát mér a valóság valamelyik egyedi darabjához, amelynek reprodukálására vállalkozik. Az ugrás, amelynek lényegét itt kutatjuk, éppen abban áll, hogy felfüggesztik a visszatükrözés valamelyik egyedi tárgya és a neki megfelelő valóság között meglevő közvetlen-konkrét összefüggést. A valósághoz fűző kapcsolat ezáltal nem szakad meg, mert a mimetikus képződmény részleteit a befogadó szakadatlanul összehasonlítja általános tapasztalataival. Ha a mimézis nem folyamodhatnék szakadatlanul és közvetlenül ilyen tapasztalatokhoz, akkor felidéző hatása se lenne. A lényeges azonban az, hogy a második esetben nem a valóság egyik vagy másik reális epizódjáról (vagy ezek kapcsolatairól) van szó, hanem egy konkrét egészről, egy együttesről. És a befogadó tudja, hogy ez az egész – mint olyan – nem valódi, hanem a valóság teljességének vagy teljességként felfogott és ábrázolt lényeges részeinek a visszatükröződése.

De így csak akkor lehet a valóság visszatükröződéséhez viszonyulni, ha ennek mind elemei, mind az elemek kombinációja a felidézésen nyugszik. A visszatükröződés minden gondolati, fogalmi formája már a mindennapi életben megköveteli, hogy szakadatlanul hasonlítsák össze a valóságban föllelhető mintaképével, mégpedig mind az egésszel, mind pedig az összes egyedi részletekkel. Ez a megismerés múlhatatlan és helyes magatartásmódja, amelynek – ha nem akar semmivé válni – a mindennapi életben is érvényesülnie kell. Mint már részletesen kifejtettük, a visszatükröződésnek ezt a fajtáját ezért jellemzi egy dezantropomorfi-

záló tendencia, amely már a legprimitívebb munkagyakorlatban is érvényre kezd jutni; olyan törekvés ez, amely meg akar szabadulni a szubjektív elfogultságoktól, a szubjektív közvetlenség fogságától stb. Az ilyen irányban kifejlődő és kifejeződő visszatükröződésnek ezért mindig azt kell célul kitűznie, hogy a lehető leghívebben utánozza az objektív lényeget, a realitás magánvalóságát; a visszatükröződésnek tehát az a döntő funkciója, hogy a tudat és a tőle függetlenül létező valóság között közvetítsen, a magánvalót számunkravalóvá változtassa át. A visszatükröződés ezért alaptendenciáját tekintve nem önállósulhat, és nem statuálhat önálló, közvetlen viszonyt a tudattal szemben. Ahol ez történik – ami a mindennapi gondolkodásban és a történelemben is gyakran fordul elő –, az igazság elhomályosul. Ez világosan látható a retorikában; mihelyt az objektivitás gondolatokkal történő valódi visszatükrözésével szemben felülkerekedik az a formális követelmény, hogy mindenáron felidéző hatást érjenek el, a retorika többé-kevésbé cinikus szofisztikává züllik. Ez meglehetősen pontosan mutatja meg, hogy a valósággal állandóan összehasonlított és ily módon ellenőrzött gondolkodás és a felidézés között milyen viszony áll fenn. Persze a valóság megismerésének minden fajtája heves és mélyreható érzéseket, szenvedélyeket stb. hívhat életre; egyáltalán nem túloz tehát az, aki a gondolat felidéző hatásáról beszél. Sőt konkrét és éleselméjű formája is gyakorolhat hasonló hatást. Azonban a dolog lényegéhez tartozik, hogy a felidézésnek minden olyan életfunkcióban, ahol az objektív valóság helyes megragadása dominál – a mindennapi életben is – csak másodlagos, járulékos szerepe lehet.

A fölidézéssel és főként a felidéző mimézissel – már a mindennapi életben is – más a helyzet. Az emberek egymás közti érintkezése során számtalan olyan helyzet adódik, amelyben a kinyilvánított érzelem őszintesége, felidéző ereje játssza – viszonylag jogosultan – a döntő szerepet. Ha pl. egy fia elvesztése miatt kétségbeesett anya szenvedélyes jajveszékelésben tör ki, az elhunyt erényeit dicséri stb., akkor teljesen másodrangú kérdés, hogy ez a magasztalás objektíve kiállná-e a valóság ellenőrzését. Hasonlóképpen, ha pl. jellemző anekdotát mesélünk el valakiről, amely a társadalmi, lelki vagy erkölcsi valóság meghatározott tipikus vonásait helyesen domborítja ki, akkor felidéző hatást érünk el, és – ismét viszonylag jogosultan – nem kell megvizsgálni, hogy az anekdotában összesűrített esemény valódi tény, ennek túlzott megjelenítése vagy merőben kitalált fikció-e; az ismert mondás:

„Si non e vero e ben trovato" – meglehetősen pontosan jellemzi az ilyen életmegnyilvánulásokkal kapcsolatban elfoglalt álláspontunkat.

Az utóbbi magatartásmód mindenesetre magában foglalja már az esztétikum világosan kivehető elemeit, így hát – mivel a kezdeteket nem ismerjük – nehéz eldönteni, hogy ilyen esetekben az elbeszélőművészet csíraformájáról van-e szó, vagy olyan esettel van dolgunk, amikor (mint ez számtalanszor előfordul), a már létrejött művészet megtermékenyíti és gazdagítja a mindennapi életet. Annyi bizonyos, hogy a két idézett példában a magatartások nagyon különböznek egymástól; olyannyira, hogy az első esetben a felidéző hatás csaknem kizárólag a szubjektív őszinteségtől függ. A befogadók reagálásának tudatos irányításáról tehát a szó tulajdonképpeni értelmében nem lehet itt beszélni, sőt az ilyen tendenciák érvényesülése az életben a spontaneitásnak, a szubjektív őszinteségnek, tehát a felidéző hatás igazi forrásának gyengülését jelenti. Implicite persze minden közlés törekszik arra, hogy a befogadó élményeit irányítsa, mivel minden ilyen megnyilvánulásban bennerejlik az a szándék, hogy a lehető leghevesebb együttérzést váltsa ki. E szándék azonban a közölt tények és érzelmek tartalmának egészére vonatkozik, és nem a közlés formájára, nem is a részletekre, és főként nem részletek elrendezésére.

Mindennek az a következménye, hogy a mindennapi élet felidéző megnyilvánulásaiban a mimézis az összközlésnek csak eleme lehet. A döntő az, hogy az embereket magának az életnek a tényei és eseményei megindítsák; az életnek kell, a tényanyag lehető legcsekélyebb megváltoztatásával, a felidézést létrehoznia; még a mimézis is, ahol felhasználják, pusztа eszköz, hogy magát a valóságos tényt mint olyat átélhetővé, hatékonnyá tegyék. A felidéző mimézis tehát az életben a valóság átélhetővé tételének – igen fontos – közvetítő tagja ugyan, de csak közvetítő tag, és a visszatükrözéshez fűződő közvetlen viszonyt nemcsak a megismerésben, hanem itt is állandóan és szükségszerűen át kell lépni. A fiatal Hegel berni feljegyzéseiben a peloponnésosi háború görög siratóasszonyairól írva utalt ezekre az összefüggésekre. A mindennapi életben megnyilvánuló fájdalomról ezt mondja: „A fájdalmat leginkább az enyhíti, ha világgá kiabálják, ha tisztán és teljes terjedelmében kimondják. A kinyilvánulással a fájdalmat objektívvé teszik, és helyreállítják az egyedül meglevő szubjektivitás és a fájdalomban nem levő objektivitás közti egyensúlyt... De ha a lélek még teli van, és a fájdalom még egészen szubjektív, akkor

semmi másnak nem jut benne hely... Akkor a könnyek is levezetik, kinyilvánítják, objektiválják a fájdalmat. A fájdalom ekkor, mivel szubjektív, de objektívvé is vált, képpé alakult. De mivel a fájdalom természete szerint szubjektív, nagyon nincs ínyére, hogy kilépjen önmagából. Csak a legégetőbb szükség kényszerítheti erre."[35] Innen vezeti le Hegel a már művészetté vált siratóénekek felidéző hatását: „De amikor a szükség már elmúlt, amikor minden elveszett, és a fájdalom kétségbeeséssé vált, akkor magába zárkózik, és ilyenkor szerfelett jót tesz, ha bezártságából ki lehet vezetni. Ez különnemű közeg segítségével nem történhet meg. Csak azáltal, hogy önmagának adva van, találja meg önmagát mint önmagát és mint olyasvalamit, ami részben önmagán kívül van. Egy festmény nem hat így. A fájdalom csak lát, de nem mozog. A beszéd az objektivitás legtisztább formája a szubjektivitás számára. Még nem objektív, de mégis az objektivitás felé irányuló mozgás. A siratóének ugyanakkor forma szerint még szebb, mert szabályosan mozog. Felfogadott asszonyok siratóénekei ezért a legemberibbek a fájdalom számára, a leginkább elégítik ki azt a szükségletet, hogy az ember lerázza a maga gyászát, miközben a legmélyebben kibontakoztatja és teljes terjedelmében magára zúdítja azt. Csak ez az özönlő fájdalom a gyógyír egyedül."[36] Itt világosan látszanak azok az átmenetek, amelyeket kimutattunk, és ennek a megegyezésnek az értékét még az is növeli, hogy Hegel, filozófiája alapelveinek megfelelően, a mimézis mozzanatát elhanyagolja, és a szubjektivitásról és objektivitásról csak egészen általánosan beszél.

Ezzel meghúztuk a mindennapi életben tapasztalható mimetikus felidézésnek legalábbis legdurvább körvonalait. Aligha kell megismételnünk, hogy a külön létrehozott mimetikus képződmény számára utóbb említett előfordulási módja is nélkülözhetetlen mint feltétel, mint anyag stb. Azonban már egészen futólagos elemzése is eleve világosan mutatja meg, hogy a minőségi ugrás, amelyről beszéltünk, azon az új mozzanaton alapul, hogy a befogadó magatartása közvetlenül, és közvetlenül túl nem haladható módon a valóság egyik visszatükrözött képmására és nem magára a valóságra irányul. Csak ezen a talajon bontakozhat ki a felidézés életből kinövő, de hozzá képest minőségileg új funkciója. Ehhez azt kell hozzátenni, hogy még egy döntően fontos, szerke-

35. Idézve K. Rosenkranz után: *Hegel.* Berlin 1944. 519. l.

36. I. m. 519., 520. l.

zeti következménnyel jár ez a magatartás, amely nem magára a valóságra, hanem visszatükröződésére vonatkozik. Míg ugyanis, mint láttuk, a mindennapi életben a mimetikus közlés is harc a különböző célokat követő beszélgetőfelek között, úgy hogy a felidézés egységes és céltudatos irányításáról csak nagyon feltételesen, csak ritka határesetekben lehet beszélni, a mimetikus felidézésben egységes képződmény jön létre, amelyet eme egységes irányítás kedvéért építettek fel. Tehát ha a mindennapi életben az így irányított egység összes mozzanatai megvannak és működnek is, ez az együttesük minőségi ugrást jelent, azt, hogy valami radikálisan új keletkezett. Szubjektív tekintetben ugyanez a helyzet. A mindennapi életben az ilyen közlések esetében az a szabály, hogy mindkét partner egyszerre viselkedik aktívan és befogadó módon; sőt a befogadóképesség nagyon gyakran az aktív beavatkozás puszta ugródeszkájává válik; ilyen esetekben a legfigyelmesebb befogadóképesség azt – vagy legalább: azt is – tűzi ki célul, hogy a beszélgetőtárs pozíciójának gyengéit kifürkéssze és kihasználja. A résztvevő szubjektivitások csak akkor válnak szét tisztán alkotói és befogadói magatartássá, amikor egy – felidézőmimetikus – képződménnyel állnak szemben, amely merőben visszatükröződés és nem valóság. A sokféle és egymásbafolyó átmenetet már a genezis megértése érdekében is elő kellett sorolnunk, de az itt nyilvánvalóvá vált ugrást ezeknek nem szabad elhomályosítaniuk. Mint már ismételten hangsúlyoztuk, a mágikus utánzás tűzte ki azt az új feladatot, amelynek révén a valóság tulajdonképpeni esztétikai képmása létrejön. Utaltunk már e mágikus utánzás kétélű voltára, belső dialektikájára is, amely a mágia és a művészet későbbi elválását elősegítette, de egyúttal azt is kifejtettük már, hogy ez az ellentmondás a kezdeti időszakokban még nem mutatkozott meg, ellenkezőleg, az esztétikai visszatükrözés a mindennapi életben megnyilvánuló visszatükrözéstől éppen azoknak a célkitűzéseknek, alkotói és hatásfeltételeknek a keretei között válik le, amelyeket a mágia határoz meg, és csak az ily módon lezajló leválási folyamat teszi lehetővé az esztétikai visszatükrözés számára, hogy később leváljon a mágiáról (és a vallásról), hogy önállósuljon és átvegye tulajdonképpeni funkcióját a társadalom összéletében.

Éppen ezért olyan félrevezető az esztétikai irodalomban oly gyakran használt műszó, az „illúzió". Az ámítás vagy az önámítás eleme, amely kiirthatatlanul benne rejlik ebben a kifejezésben, teljességgel hiányzik minden igazi esztétikai élményből: ez úgy

jön létre, hogy a befogadó közvetlenül odaadja magát egy a valóság tükörképeiből álló egységes komplexumnak, és eközben nincs olyan „illúziója", hogy magával a valósággal van dolga. Ha olykor esztétikai képződmények leírásakor a megformálás mély, igaz stb. valóságáról van szó, ezen valami teljesen mást értenek, aminek a valóság színleléséhez semmi köze sincs. Ilyen nézetek persze gyakran merülnek fel. Azonban ezek részint naiv csodálkozást fejeznek ki, hogy milyen nagy technikai haladást értek el az emberek a valóság művészi reprodukciója terén (e típusba tartozik a Zeuxis-anekdota), részint annak a harcnak a motívumai, amely a művészet önálló létezésének jogosultsága körül dúl (a művészet mint hazugság). E komplexum legfontosabb mozzanata azonban a mágikus mimézis egyik maradványa. Ugyanis csak a mimetikus képződménynek a vele szemben álló transzcendens hatalmakat befolyásolni kívánó szándékával kapcsolatban merülnek fel olyan elképzelések, amelyek e képződményeknek a felidéző hatáson messze túlhaladó funkciót tulajdonítanak, azt, hogy magában a valóságban valóságos dolgokként tevékenykednek. Frazer e képzetkör alapját a következőképpen írja le: „A tétel legismertebb alkalmazása, nevezetesen, hogy hasonló ismét hasonlót hoz létre, talán olyan kísérlet, amelyet minden időkben sok nép elvégzett: ugyanis az ellenséget úgy akarták megsebesíteni, bajba hozni vagy megsemmisíteni, hogy képmását tették tönkre vagy semmisítették meg, abban a hitben, hogy a képhez hasonlóan az ember is szenved, hogy meg kell halnia, ha a kép megsemmisül."[37] E szemléletmódra jellemző, hogy egy képmás megsemmisítésének hasonló mágikus hatást kell maga után vonnia, mint ha magának a testnek bizonyos alkotóelemeit semmisítették volna meg. (Haj, köröm stb.) A merőben utánzó mágiában (harci táncok stb.) természetesen arról van szó, hogy a transzcendens hatalmakra hatnak hasonló módon. Mindezzel a mimetikus képződmény tevékenységi köre a mágikus korszak képzeletében messze meghaladja a felidéző hatást.

Így hát tovább konkretizálódik az, amit korábban – ideiglenesen – mint a mágikus mimézis általános kettősségét határoztunk meg: a transzcendensre való vonatkoztatás nemcsak a fejlettebb fokra elért mágikus és esztétikai visszatükröződés későbbi divergenciájának alapja, hanem az is bebizonyosul róla, hogy ez a belső ellentmondásosság kezdettől fogva jellemző a létrejövő mimézis-

37. J. Frazer, *Der goldene Zweig*. Leipzig 1828. 18. l.

re. Ez semmiképp sem szünteti meg azt a tételünket, hogy a kezdeti korszakban a mágikus és az esztétikai visszatükrözés együtt halad, és hogy ez utóbbi csak az előbbivel összefüggésben bontakozhat ki és válhat később önállóvá. E most felmutatott ellentmondás csak annyiban teszi e tételt viszonylagossá, amennyiben kezdettől fogva a hasonlóságon belül ellentétes tendenciák is hatékonyak, amelyek az esztétikai visszatükrözés megszerveződését sokféleképpen módosíthatják, gátolhatják, sőt olykor teljesen meg is akadályozhatják. Hegel pl. rámutat arra, hogy a mohamedán vallás tiltja az élőlények művészi utánzását, azzal a bizonyára mágikus korszakból származó érveléssel, amely pl. egy hal ábrázolásával kapcsolatban így okoskodik: „Ha ez a hal az utolsó ítélet napján feltámad ellened, és azt mondja: testet ugyan adtál nekem, de élő lelket nem, hogyan igazolod magad e váddal szemben?"[38] Hasonló mágikus hagyományok lépnek fel a bizánci képrombolások idején a képek csodatevő hatalmával kapcsolatban stb. És a „hazugságnak", „ámításnak" bélyegzett művészet ellen folytatott több ezer éves viták mögött is ilyen mágikus szemlélet maradványai rejlenek, ha a történelmi fejlődés során ezek mégoly változatos formákat öltöttek is. Mindezek a gátló tendenciák azonban nem szüntethetik meg a mágikus világszemlélet által irányított mimetikus képződmény lényegileg felidéző jellegét. Mert mindegy, milyen transzcendenciára törő szándékok játszanak közre meghatározásában, a többség számára mégis a felidéző célkitűzés marad a közvetlenül meghatározó elv.

A mágiával létrehívott mimetikus képződményeknek – a „varázslás" funkcióján kívül, amelyről már többször beszéltünk – az a feladata, hogy a tárgyak vagy folyamatok ábrázolása („utánzása") segítségével olyan gondolatokat és érzéseket ébresszen az emberekben, amilyeneket mindenkori meghatározott gyakorlati célkitűzéseik megkövetelnek. Ezért mind tartalmilag, mind formailag „kívülről" determináltak. A mágia lényegéből következik, hogy ez a tartalmi meghatározottság pontosan körülírt élettények vagy folyamatok „utánzását" jelenti, és megformálásuk ismét azt tűzi ki célul, hogy felidézze azokat a gondolatokat és érzéseket, amelyeket szintén e meghatározott és gyakorlati célkitűzés követel meg. Tehát még ha a mágikus-mimetikus képződmények tartalmi és formai meghatározóinak közvetlenül nincs is közük az esztétikumhoz, objektíve éppen ez alapozza meg az esztétikai visz-

38. Hegel, *Esztétika*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 143. l.

szatükröződés kifejlődését. Tartalmilag azáltal, hogy egy életténytvagy életfolyamatot a hétköznapok mozgalmas totalitásából kiemelnek, és úgy választják ki és rendezik el azt, hogy a tartalom éppen célszerű elszigeteltségében hatékonnyá válhasson. Formailag azáltal, hogy a befogadó nem magával a valósággal, hanem kizárólag tükörképével kerül szembe, amelynek az a feladata, hogy bizonyos gondolatokat és érzéseket felidézzen benne. A tartalom és a forma ilyen meghatározásából kényszerűen az következik, hogy mindkettőt mindenkori konkrétságában a másikhoz kell hangolni, hogy tehát a forma spontánul, tudatos esztétikai szándék nélkül, ami akkoriban még egyáltalán nem is létezhetett, mindenféle rejtélyes „művészetakarás" nélkül, mint egy meghatározott tartalom formája érvényesül. Számunkra itt az a döntő, hogy – noha e folyamat az esztétikum szempontjából spontánul és tudattalanul játszódik le, és ha a tudatosság jelen van is benne, ez csak mágikus (vagy kivitelező, „technikai") lehet – a tartalomnak és a formának ez a különös fajtája (egy meghatározott tartalom formája) nemcsak egyszerűen a mindennapi élet jelensége, hanem egy olyan általánosítás terméke, amelyben a mimetikus-felidéző visszatükrözés lényege megvalósul.

Átmenetileg csak azokat a mimetikus képződményeket vesszük szemügyre, amelyek egy idő lefolyását ábrázolják (a térbeli ábrázolásra olyan okokból kifolyólag, amelyek magából az elemzésből kiviláglanak, csak később térünk ki). Az elrendezés belső elvének itt visszájára kell fordítania a mindennapi élet normális időbeli lefolyását, hogy e művelet segítségével módosított időt használhatóvá tegye az itt célul kitűzött felidéző hatások számára. Röviden összefoglalva ez annyit jelent, hogy az ilyen képződményeken belül az elrendezés a befejezésből indul ki, ahol a szándékolt hatásnak tetőpontra kell hágnia. Az összes részeket, részleteket stb. úgy választják ki és illesztik egymáshoz, hogy e hatást a fővonalban fokozzák, s így olyan szükségszerűen átélhető utat alkossanak, amely a hatásoknak ehhez a megkoronázásához vezet. Ez az út természetesen lehet egyszerű és összetett is; nagyon valószínű, hogy a valódi fejlődés a cikornyátlan egyenesből a bonyolult felé vezetett; mihelyt azonban a felépítésben a legcsekélyebb bonyodalom áll be – és ez ismét minden valószínűség szerint nagyon korán, jóval az esztétikumnak a mágiáról való leválása előtt következett be –, ez szükségszerűen olyan nagyon fontossá váló esztétikai kategóriákat hívott életre, mint a késleltetés, az epizód, a kontraszt, ellenmozgás stb. Az ugyanis világos, hogy az ilyen

meghatározott, egységes érzések és gondolatok felidézésére törő kompozíció esetében egy késleltető mozzanat zavar, eltereli a figyelmet, feloldja a feszültséget, ha nem sikerül közvetlen feszültségélményeket ébresztenie a nézőkben; a cél valódi elérése érdekében épp erre a kerülő útra van elkerülhetetlenül szükség, sőt ez nem is tűnik puszta kerülő útnak, mert a benne kifejezésre jutó ellenállás és legyőzése éppen azokat az érzéseket gazdagítja és mélyíti el, amelyek felidézése az egész képződmény célja és tartalma. Ilyen motívumok már primitív fokokon is felmerülhetnek, így például egy vadásztáncnál a nyomok elvesztése és újramegtalálása, egy harci táncnál az ellenség valamilyen fortélya, amely átmenetileg hátrányos helyzetet teremt stb. Magától értetődik, hogy a tartalom egészen direkt ábrázolásától való eltérésnek, ha a kívánt módon hatékonnyá akar válni, minden formális elemében a megformálásnak megfelelően kell érvényre jutnia.

Már az idézett példából is kiviláglik, hogy a mozgás (itt: bonyodalom) a tartalomból indul ki, és ennek megfelelően formális mozzanatként, korábbi formák variációjaként érvényesül. Az a törvény, amely az összes ilyen jelenséget meghatározza, a fent leírt kettős megfordításon alapul. Ugyanis ebből folyik, hogy az ábrázolt folyamat minden mozzanatát azáltal, ahogyan egymáshoz kapcsolódnak, vagyis ahogyan az időbeli egymásutánból egymásból következetessé emelkednek, mindenekelőtt világosabban kivehetővé kell tenni, mint amilyen magában az életben lenni szokott. Mégpedig nem egyszerűen úgy, hogy gondolatilag kiemelik vagy megmagyarázzák a jelenségeket és összefüggéseiket – ami pl. a tánc esetében fizikailag is lehetetlen volna –, hanem létük, mozgásuk, oksági összefüggéseik közvetlen érzékelhetővé tétele, vizuális és auditív, érzelemszerű és gondolati felidézése révén. Ez a mindennapi élethez képest nagyon fontos különbségeket jelent, noha – és ezzel ismét egy fontos esztétikai kategória merül fel – érzéki megjelenésmódjukat, ennek általános tartalmait és formáit semmiképp sem kell gyökeresen megváltoztatni. A mágiában éppen a jelenség és a lényeg már oly gyakran hangsúlyozott dialektikája bukkan napfényre, és ezt csak annyiban kell konkretizálni, hogy a lényeg itt erősebben és világosabban észlelhető, mint a mindennapi életben, és ugyanakkor kapcsolata az érzéki felülettel még sokkal bensőségesebb marad: hiszen a felidéző hatás éppen azt jelenti, hogy a lényegest nem az események gondolati elemzése tárja fel, hanem közvetlenül válik észlelhetővé és érezhetővé.

A mimetikus képződménynek ezért kezdettől fogva minden

mozzanatában világosan ki kell nyilvánítania döntő tartalma hangulatának minőségét; a hangulatváltozásoknak az érzések eme alaptónusán kell nyugodnia, és állandóan ehhez kell viszonyítani őket, és az előforduló kontrasztoknak is (gondoljunk a késleltetésre) olyan körben kell mozogniuk, amelyet ez az alap határoz meg. A később kifejlődött esztétikának olyan fontos kategóriái, mint pl. az intonáció, ezen az alapon bontakoznak ki. Felületes eljárás volna, ha e kategóriák érvényességét a zenére korlátoznánk, hiszen a lírai költemények kezdő sorai – jellemző módon különösen élesen mutatkozik ez meg a népdalok és a népies balladák esetében –, a drámák expozíciói stb, mind ilyen jellegűek: az anyagba való szükségszerű tartalmi bevezetés elválaszthatatlanul összekapcsolódik annak a hangulatnak szuggesztív megteremtésével, mely az egész soron következő cselekvésben uralkodóvá válik. (Gondoljunk Shakespeare kezdő jeleneteire.) Egy meghatározott hangulatnak intonáció segítségével történő felidézése még az intonáció legprimitívebb formáinak esetében is a művészi általánosítás lényegének hordozója, amely elősegíti, hogy az ábrázolt esemény a felfoghatóság magasabb szintjére emelkedjen, mint ez a mindennapi életben elvileg lehetséges.

Éppen itt világlik ki, hogy egy mimetikus képződmény felidéző hatékonyságában milyen bensőséges kölcsönhatást kell teremteni a tartalom és a forma között. Mint jeleztük, a felidézett hangulat közvetlenül és mindenekelőtt formai probléma: a valóság egyedi képmásait olyan sorba fűzi, olyan arányokat, olyan ritmust ad nekik, minden elemet (szót, hangot, taglejtést stb.) olyan hatásminőség szerint mintáz meg, hogy a kívánt hangulat intonációja létrejöhessen.

De mint Lenin mondja: „A forma lényegi. A lényeg formált. Így vagy úgy a lényegtől is függően..."[39] Lenin itt a formáról általában beszélt, tehát mind a tudományos, mind a hétköznapi életben megnyilvánuló, mind a művészi formáról. Úgy látszik, a mi esetünkben egy pusztán mennyiségi fokozódás teremt specifikus helyzetet. A lényeg megformálása, a forma tartalomtól való függősége a mimézis esetében világosabban nyilvánul meg a közvetlen felszínen, mint az emberi tevékenység más területein. De éppen ebben rejlik az új minőség. Míg másutt mindenütt a jelenség és a lényeg között feszültség uralkodik, amely mély, meghatá-

39. Lenin, *Filozófiai füzetek*. V. I. Lenin *Művei*. 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 127. l.

rozó befolyást gyakorol a tartalom–forma-viszonyra, a mimetikus képződményben a jelenséget úgy formálják ki, hogy éppen közvetlen jelenségszerűségében váljon a lényeg hordozójává. A jelenség és a lényeg lehető legszorosabb összekapcsolása, a tartalmával semmilyen ellentmondásban nem álló forma, amire a mindennapi gyakorlatban és a tudományban a visszatükrözés segítségével törekszenek, itt a mű hatásának átélt közvetlenségében megy teljesedésbe. Persze ez a teljesedés merőben az emberekre vonatkozik; a jelenség és a lényeg ellentmondása nemcsak a magában levő objektív valóságban szűnik meg, hanem az emberrel is egy olyan, az objektivitás minden ismérvével ellátott visszatükröződéssel áll szemben, amelynek tartalma és formája e teljesedést mint a visszatükrözött világ tulajdonságát eleveníti fel benne.

Az intonáció esetében világosan látható a tartalom és a forma közti összefüggés, amelyet az imént jellemeztünk. Ez kétségkívül elsősorban formai tényező: a részek és részletek kiválasztásának, csoportosításának, fokozásának, arányának stb. elsősorban a megformálásból kell származnia. Mivel azonban az igazi forma mindig a legszorosabban kapcsolódik a lényeghez, ez a formai mozzanat azonnal a tartalomba csap át; hiszen nem valami általános hangulatot kell kelteni – ilyesmi egyáltalán nem létezik –, hanem egy egészen konkrét hangulatot, amely konkrét emberek életének konkrét helyzeteiből – látszatra – spontánul, önmagától bontakozik ki. De világos, hogy az élet eme konkrét körülményeinek tükörképe a maga részéről ismét, már tartalmiságában is szükségszerűen ilyen formára tör és a formai elemeket bizonyos mértékig magában hordja, hogy épp e forma számára alkalmas tartalom legyen, és így tovább a végtelenségig.

Már eddigi fejtegetéseink is megerősítették azt a korábbi meghatározásunkat, amely szerint a felidézés irányítása lényegében azonos a kompozíció objektív elveivel. A mimetikus képződmény belső összefüggése szükségszerűen arra törekszik, hogy az ábrázolt események egymásutánját egymásból kibontakozó, kényszerítő erejű fejlődéssé változtassa át. Ez magán- és magáértvalóságában még nem több, mint az objektív valóság okozati szerkezetének, valódi oksági összefüggésének hűséges visszatükröződése. Ezt lényeges tartalmiságában meg kell őrizni, ha a mimetikus képződmény a valóság visszatükröződésének akar számítani, ami, mint már gyakran megjegyeztük, felidéző hatásának döntő feltétele. Tehát a mimetikus képződményben e szerkezetnek és konkrét megjelenési módjának megsértése nélkül a mindennapi élet köz-

vetlen felszínéhez képest jelentős változásokat kell végrehajtani. Ezeket már az is szükségessé teszi, hogy a térben és időben szorosan körülhatárolt tükörképnek egy magában véve határtalan élet benyomását kell keltenie; az egyes mimetikus képződmények ugyan mindenkor az életnek csak egy meghatározott darabját (háború, vadászat stb.) ábrázolják; azonban ez magában a valóságban számtalan szállal kapcsolódik az élet totalitásához. Ha egy részt – viszonylagosan – intenzív egésszé emelünk, ez egyrészt azt feltételezi, hogy eltépünk, megsemmisítünk egy sereg olyan kapcsolatot, amely egyébként egymáshoz köti a kiválasztott részt és természetes környezetét, másrészt, hogy növeljük és intenzívebbé tesszük azokat a kötelékeket, amelyek a visszatükröződésben szereplő részek elemeit egybefűzik. Az élet uralkodó oksága tehát elvben megőrződik, de a közelben fokozott intenzitáshoz jut, extenzív távoli közvetettségei közül elveszít egyet-mást, és egy mind térben, mind időben korlátozott cselekvési körben immanenciát eredményez. Már ez lényeges hangsúlyeltolódást jelent, amit csak az egyenlíthet ki és vezethet a valóság hű visszatükrözésének pályájára, hogy a formális összetömörítés sohasem marad pusztán formális, hanem mindenütt a tartalmilag lényeges (tipikus) vonásokat és vonatkozásokat teszi intenzívebbé, hogy ezáltal egy térben-időben önálló működési területen az igazi valóságot megjeleníthesse.

Az ilyen összetömörítés, noha szakadatlanul minőségi változásokkal jár, magában véve még távolról sem jelentené a mindennapok visszatükrözési módjának legdöntőbb, tényszerűen és spontánul létrejövő megváltozását; lényeges sajátossága csak akkor tűnik ki, ha arra gondolunk, hogy minden tartalmi és formai mozzanata érzések és gondolatok felidézésére összpontosult. Ismételjük: a mindennapi valóság is szükségszerűen tartalmazza a mimetikus képződmény e sajátosságának elemeit. Fokozódása itt is első pillanatra pusztán mennyiséginek tűnik. Azonban annak következtében, hogy ezt az egész képződményben folytonosan és koncentráltan végig meg kell tartani, hogy a részek és részletek felidéző hatását egymáshoz kell hangolni, hogy az irányítás, mint a kompozíció elve – az összes szükséges kerülő út ellenére – egy pontosan kitűzött cél felé tart, és az összes egyest, noha mint olyannak közvetlenül és magáért-véve kell hatnia, az egész puszta mozzanatává változtatja, amely az előzményekből konkrétan, hangulatszerűen nő ki, és segít abban, hogy az utána következő éppoly konkrétan, hangulatszerűen elő legyen készítve – tehát minden-

nek következtében valami minőségileg új dolog jön létre: a mimetikus képződmény önállóan ható ereje.

A mimetikus képződménynek ez az önállósága, a mindennapi élet egyébként mégoly mélyen rokon jelenségeiről történő leválása valódi működésében nem mutatkozik meg olyan világosan, mint keletkezése konkrét folyamatában. Működésekor ugyanis, mint az objektív valóság képmásának, e valóság tartalmait és formáit igazi összefüggésükben kell reprodukálnia, viszont a keletkezéskor elvileg visszájára fordítja azokat, és ez, bármilyen paradoxnak tűnik is, annyira alapvető és nélkülözhetetlen szükségletekre nyúlik vissza, hogy már a legprimitívebb mimetikus képződményeknél is feltétlenül megtalálható. Arra a tényre gondolunk, hogy magával a befejezett objektív kompozícióval ellentétben, amelynek az események egymásutánját, eredeti láncolatát a maga valódi sorrendjében kell visszaadnia, a szubjektív kompozíció, az alkotás folyamata, mint kimutattuk, lényegében a befejezésből indul ki, és az összes idevezető mozzanatot teleologikusan választja ki, illeszti egymáshoz, csoportosítja stb. Világos, hogy a legeslegprimitívebb mimetikus képződménynek is egy ilyen szubjektív kompozíción kell alapulnia. Térjünk például ismét vissza a harci táncra: eleve nyilvánvaló, hogy ez csak az ellenség legyőzésével fejeződhet be (hiszen az egész produkció mágikus célja az, hogy ezt előidézzék). De a maximális felidéző hatás érdekében minden epizódot, sőt minden mozdulatot úgy kell kiválasztani, meghatározni, elhelyezni, hogy e befejezést, esetleg a késleltetés segítségével, megfelelően előkészítsék. Mármost az objektív kompozícióban a helyes és természetes időbeli és oksági sorrendet ebből a teleológiai szempontból nézve rendezik. E tényállás jellemzése közben kiváltképpen azt kell kiemelnünk, hogy mindkét mozzanat: a valódi folyamat teleológiai megfordítása és szintén teleológiai helyreállítása egyaránt eltávolít a mindennapi gyakorlattól, annak ellenére, hogy a mindennapi életben kétségtelenül találhatók olyan egyedi folyamatok, amelyekben az ilyen magatartásmódok csírái rejlenek.

Ami ebben a megkettőzött kompozícióban létrejön, az azon alapul, hogy a részeket szigorúan alárendelik az irányító elvnek. Ebben világosan kifejezésre jut, hogy mi a minőségi különbség az ilyen visszatükröződések és eredetijük, az objektív valóság között. Bármilyen közhelyszerűen hangzik, mégis hangsúlyoznunk kell itt, hogy magában a valóságban minden részlet valóságos, vagyis az emberi életben is érvényesül – természetesen objektív és szubjek-

tív súlyának arányában –, függetlenül attól, hogy mi van a tudatban. A mimetikus képződményben azonban a részletek visszatükröződése csak akkor jut „realitáshoz" (akkor idézi fel a valóságot a befogadóban), ha súrlódásmentesen beilleszkedik az irányításba, ha fokozza az előbb felidézett várakozásokat, átvezet a következőkhöz stb. A hirtelen, a váratlan fordulat tehát teljesen másképp, sőt ellenkezőleg hat, mint az életben. Bármilyen „előkészítés nélkül" éri is az embert a halál, puszta ténye megrázóan hat, sőt az életben igen gyakran fordul elő, hogy épp az esemény rideg és váratlan volta, látszólag teljes véletlenszerűsége teszi még megdöbbentőbbé a hatást. A mimetikus képződményben ellenben a meglepetést is elő kell készíteni. Mivel a visszatükröződésről van csak szó és nem magáról a valóságról, a puszta ténynek nem lehet meggyőző ereje.[40]

Látjuk tehát, hogy a mágikus korszak mimetikus célkitűzéseiből, amelyeknek eredeti szándékuk szerint még semmi közük sincs a művészethez, és önkéntelenül, direkt módon a mágikus világfelfogásból nőnek ki – következetes megvalósításuk immanens szükségszerűsége folytán –, hogyan jönnek spontánul létre az esztétikai szféra legfontosabb szerkezeti kategóriái. Sőt, az esztétikum egyik központi meghatározását tartalmazza az a mód is, ahogyan e képződmény a mágiához kapcsolódik: „kívülről" való determináltságára gondolunk. Hogy az eddigieket röviden összefoglaljuk: ez tartalmilag és formailag egyaránt és elválaszthatatlanul kötelező a valóság esztétikai értelemben vett helyes visszatükröződésére. Tartalmilag azért, mert a felidéző hatás feltételezi, hogy társadalmi és emberi érdekközösség áll fenn a mimetikus képződmények és a befogadóképesség között. Formálisan azért, mert a tükörképek önmagában zárt rendszere, amelyet az érzés- és gondolatfelidézés irányításának elve rendezett el, éppen zártságában csak akkor töltheti be célját, ha a felidézett gondolatok és érzések a mimetikus képződmény számára „adott" tartalomból származnak, és megfelelnek annak a célkitűzésnek, amelyet e tartalom magában foglal. Bármennyire bonyolódhat is a társadalom fejlődésével a későbbi, önállóvá vált műalkotásnak egy meghatá-

40. Alfred Kerr igen szemléletesen ecseteli Hauptmann *A vörös kakas*aval *(Der rote Hahn)* és Henry Becques *Hollók*jával *(Raben)* kapcsolatban, hogy miként festenek az ilyen esetek a fejlett drámában. *Gesammelte Werke.* I. 98. és 393. l. Hogy ez a hatás gyakran még komikumba is átcsaphat, azt Wedekindnél mutatja ki. I. m. 204. l.

rozott, társadalmi megbízatáshoz való tartalmi és formai kötöttsége, bármennyire meglazulhat is az imént ecsetelt közvetlenség, a „kívülről jövő" meghatározásnak ez az alapszerkezete – a mű formális magábazártságával a legszorosabb kapcsolatban – a valóság minden esztétikai visszatükrözésének alapja marad.

Nem véletlen tehát, hogy a világ művészi reprodukciója a mágikus mimézissel kezdődik meg, e körön belül bontakozik ki, és csak a fejlődés meghatározott magasabb fokán válik el e talajtól. Kétségkívül bizonyos mértékig párhuzamos ez azzal a móddal, ahogyan a valóság tudományos visszatükrözése létrejött. Azonban ennek sajátossága, amint kimutattuk, az elválásnak, az önállóvá válásnak minőségileg másként formált folyamatát tételezi fel. Ennek főként az az oka, hogy a mágikus világnézet kezdettől fogva elvi ellentétben áll a munkából, a munkatapasztalatok általánosításából kibontakozó tudományos visszatükröződéssel, amely ezért mindig csak a mágia ellenére fejlődhetett, míg, mint láthattuk, a mágiának a mimetikus képződmény elé állított követelményei nincsenek szöges ellentétben a létrejövő esztétikai visszatükrözéssel, sőt első lépteit még elő is segítik.

Mindebből továbbá az következik, hogy az önmagáról még nem tudó esztétikumnak ebben a szakaszában nemcsak létrejönnek – mágikus tartalmakkal, mágikus burokban, átmenetileg ettől elválaszthatatlanul – olyan mimetikus képződmények, amelyeknek objektív szerkezeti kategóriái már az esztétikai visszatükröződés legfontosabb vonásairól tanúskodnak, hanem – szintén esztétikai tudatosság nélkül – az esztétikai magatartás legfontosabb jellegzetességei is fejlődésnek indulnak.

Látszólag bonyolítja a helyzetet, hogy először közvetlenül az emberről mint a visszatükrözés mozdulatok, taglejtések, hangok stb. segítségével történő kivitelezőjéről kell beszélnünk, és nem olyan képződményekről, amelyekben a visszatükrözés levált magáról az emberről és öntörvényű formarendszerré objektiválódott, mint a festészetben, a szobrászatban, a szavak művészetében – ezek legnagyobbrészt egy magasabb fejlődési fok termékei, mint főként a tánc, amely persze akkor még a későbbi színművészet csíráit is magában foglalta. De nem túlontúl nehéz belátni, hogy ebben az esetben sem magáról a valóságról, hanem visszatükröződéséről van szó. A táncban, színművészetben stb. objektíve és ennek következtében az alkotó és befogadó szubjektív magatartásában is ez a helyzet. Bizonyára nem szorul részletes magyarázatra, hogy a táncos vagy a színész egy pillanatra sem tartja ma-

gát Romeónak vagy Othellónak, hanem tudatában van annak, hogy ezeket az alakokat játssza; ha azt szoktuk mondani, hogy „azonosítja" magát velük, ezen – mint később részletesen kimutatjuk – azt értjük, hogy maximálisan közeledik a valóság visszatükröződéséhez, és nem azt, hogy úgy véli: valóban megöli Desdemonát, valóban öngyilkosságot követ el stb. Éppilyen világos a befogadónál a helyzet. Az élet és puszta visszatükröződése közti különbség éppen a befogadónál szükségszerűen létrejövő, lényegében kontemplatív magatartásban fejeződik ki. A valóság visszatükrözése az embert magában az életben is átmenetileg, olykor hosszú időre kontemplatív magatartásra kényszeríti: ha ugyanis ki akarja magát ismerni a világban – és erre kell törekednie, ha helyesen akar cselekedni –, akkor igyekeznie kell arra, hogy az objektív tényeket a lehető leghamisítatlanabbul vegye fel magába, és visszatükröződéseit a maguk objektivitásában a lehető leghívebben fogja fel. Az életben azonban ezt a magatartást az azonnali aktív beavatkozás szükségessége szakadatlanul megváltoztatja, jobban mondva: alárendeli a közvetlen gyakorlatnak, mivel a cselekvő ember is arra kényszerül – még a cselekvés közben is –, hogy a cselekvés feltételeit, körülményeit stb. a lehető legpontosabban megfigyelje. Az ember magatartása tehát az életben főként a gyakorlatra, a valóság befolyásolására, módosítására, megváltoztatására stb. irányul.

Egész más az ember helyzete és ennek megfelelően magatartása is azokkal a magukban zárt tükörképekkel szemben, amelyeket mint mimetikus képződményeket jellemeztünk. Az ilyen nemcsak mint zárt rendszer áll vele szemben, hanem mint valami megváltoztathatatlanul adott, tudatától független létezés, amelyet ugyan – egészében és részleteiben egyaránt – elutasíthat, de lefolyásába nem avakozhat bele. A befogadó tehát személyiségét, amely a mű befogadására összetömörült, teljesen a műnek mint egésznek kontemplatív szemlélésére összpontosítja. Ez, mint már szintén hangsúlyoztuk, semmiképp sem zárja ki, hogy e mű fölötti kontemplációt ténylegesen kihasson az élet gyakorlatára. Ellenkezőleg. Épp mert az ember egésze a mű totalitására koncentrál, teremtődnek meg a lelki feltételek ahhoz, hogy az egész ember, újból az életben állva, új tapasztalatait értékesítse, hogy azok a megrázkódtatások, amelyeket a mű kiváltott benne, lényegesen megváltoztassák és elmélyítsék az életben tanúsított személyes magatartását. Ez legvilágosabban éppen a mimézis legeslegprimitívebb mágikus megjelenési módjainál figyelhető meg: a harci táncok arra valók,

hogy a törzs tagjainak bátorságát, állhatatosságát fokozzák stb. Arról már nem is beszélünk, hogy nemcsak az ilyen előadások résztvevői válnak ügyesebbé azokon a területeken, amelyeket a mimézis visszatükröz, és hogy a mozgásfantázia stb. előmozdítása kisebb mértékben a nézőkre is hasonlóképpen hat. Azért kell a szükségszerű következményeket már a legprimitívebb mimetikus képződmények esetében is hangsúlyoznunk, mert amikor a valóság ilyen visszatükröződéseinek tartalma és ennek megfelelően formája is extenzíve és intenzíve továbbfejlődik (pl. egyéni, etikai stb. problémákat vet fel), ezekből jönnek létre a legfontosabb esztétikai kategóriák. Ide tartozik pl. a katarzis, amelyre e fejtegetések során később még visszatérünk.

Miben áll hát e magatartásmódok esztétikai jellege, vagy óvatosabb megfogalmazással: esztétikai jellegzetessége? Kézenfekvő és az esztétikai tudat kifejlődése folyamán ismételten felmerül, hogy mivel a mimetikus képződmény mindenekelőtt arra hivatott, hogy érzéseket, szenvedélyeket stb. idézzen fel, azoknak, akik ezeket direkte (táncban, színdarabban) vagy indirekt módon (költészet, képzőművészet stb. segítségével) elő akarják idézni, maguknak is a lehető legintenzívebben át kell élniük ezeket az érzéseket és szenvedélyeket; az igaz és mély szenvedély azután változatlanul átterjed a befogadóra. Az ilyen felfogás paradigmájaként egy nagyon késői példát idézünk. Matthias Claudius ezt mondja:

> Arouet mester így szól: sírok,
> de Shakespeare sír.

Ilyen közvetlenül még a hétköznapi valóságban sem vihetők át az érzések egyik emberről a másikra. Noha ez az átvitel gyakran fontos szerepet játszik itt, azonban különösen kedvező körülményeknek és a gátló körülmények hiányának kell közrejátszania ahhoz, hogy ilyen direkt érzelmi érintkezés létrejöjjön. A befogadó és a visszatükrözött képek kapcsolatából e közvetlenség már csak azért is hiányzik, mert az élet ébresztette igazi érzésekre az ember teljesen másképpen reagál. Az életben (rendszerint) a közvetlen együttérzés – ha őszinte – a segíteni akarással, a beavatkozás vágyával jár együtt; a mimetikus képződmény az együttérzéssel egyidőben sajátos örömérzést vált ki, amelyben a döntő tartalmat az adja, hogy a befogadó bepillantást nyer az élet összefüggéseibe, kitágul élete horizontja, világ- és emberismerete elmélyül és intenzívebbé válik stb. Tehát már a kiváltott érzések tartalma

és iránya is lényegesen más, mint magában az életben; Arisztotelésznek az a már említett mély megállapítása, hogy a művészetben örömérzést kelthet az is, ami az életben csak kedvetlenséget vált ki, itt összes messzire ágazó következményével együtt ismét igazolást nyer. Noha a mimetikus képződmények az élet érzéseit és szenvedélyeit, valamint ezek kiváltóit tükrözik vissza, indulatokat stb. kiváltó funkciójuk lényegesen különbözik az életétől.

Ezért a felidéző visszatükröződések létrehozásakor az érzések direkt átvitele semmiképp sem lehet az alkotói magatartás alapja. A már kifejtett körülményeken kívül már csak azért sem lehet erről szó, mert az életben minden érzelmi kitörésnek objektív, reális oka van, ami tudatunktól – és az illető érzelmek alanyának tudatától is – független, és ennek megfelelően az összes résztvevőre és nézőre mint realitás hat. A mimetikus képződménynél azonban az érzéseket nem dúcolja alá egy ilyen realitás. Hatásuk kizárólag a tükörképek előkészítő irányításától függ, amely a felidézéseket meghatározott irányba vezette, valamint az irányításnak attól a fokozódó tendenciájától, amely az ábrázolt érzelmi kitörésből nő ki. Most még azt kell ehhez hozzáfűznünk, hogy a felidézés elve nemcsak azt szabályozza és határozza meg, hogy az egymásután hogyan alakul át egymásból való következéssé, hanem – e funkciójától elválaszthatatlanul – minden egyes mozzanatot az egyetemesség irányában terjeszt ki és mélyít el. Ez ismét az objektív valóság és a visszatükröződés különbségével függ össze. Az életben minden egyes érzelmi megnyilvánulás belső és külső környezete egyaránt objektíve és reálisan adva van, akárcsak maga az élet, a valóságnak azzal a hatásminőségével, amelyet már ismételten elemeztünk. A visszatükröződések rendszerében magának a felidézésnek kell megteremtenie minden egyes mozzanata számára ezt a környezetét. Ennek érdekében a későbbi művészet a legkülönfélébb eszközöket dolgozza ki.

Kísérletet kell tennünk annak tanulmányozására, hogy milyen elv alapján teremtették meg ezt a környezetet a lehető legprimitívebb körülmények között, amikor még a későbbi segédeszközök (vagy pótlékok), mint pl. a színpadi dekoráció, teljesen hiányoztak. Ezt nemcsak mostani filozófiai-genetikus törekvéseink miatt kell megtennünk, hanem azért is, mert a tulajdonképpeni esztétikai elvet, amely a mágikus világ burka mögött lassan bontakozik ki, csak ily módon ismerhetjük meg és dolgozhatjuk ki. Elsősorban arról kell beszélnünk, hogy a tánc taglejtés-nyelve intenzív egyetemességre törő tendenciát foglal magában. Ha az itt felme-

rülő problémát szemügyre akarjuk venni, akkor természetesen nem szabad a modern – udvari konvenciókból létrejövő – balettra gondolnunk, ahol a taglejtések felidéző hatalma, egyetemességéről már nem is beszélve, csaknem teljesen elveszett. Bizonyos támaszpontot a keleti táncok kínálnak talán, amelyek sokkal jobban megőrizték az archaikus-ősi hagyományokat. A kínai táncosok pl. képesek arra, hogy fényesen kivilágított színpadon merőben a mozdulatok, a taglejtések segítségével a nézőben azt az élményt ébresszék, hogy a színészek teljesen sötét térben cselekszenek, ahol semmit sem láthatnak, és partnerükről csak neszek segítségével vehetnek tudomást. Vagy – minden kulissza és kellék nélkül – merőben taglejtések segítségével azt is fel tudják idézni, hogy miként húznak parthoz egy csónakot, miként szállnak be és lökik el, miként eveznek és milyen nehézségek elé állítja őket a víz sodra stb. Ezek természetesen csak alkalomszerű példák, és nem tudhatjuk pontosan, mennyi bennük az átszármazott hagyomány, és mennyire érvényesülnek itt is az új tendenciák. Mindazonáltal feltételezhető, hogy az ilyen táncokban kifejezésre jutó irány (ha kivitelezésmódjuk egésze nem is feltétlenül) a kezdetekre mutat vissza, éppen azért, mert még olyan nagyon össze van nőve a színművészettel; márpedig az biztos, hogy ez utóbbi a táncból és nem tőle függetlenül fejlődött ki. A késői antikvitásban Lukianosz is tanúsítja, hogy a táncművészet felidéző egyetemességre tört. Nemcsak egy sereg olyan tudományt sorol fel (köztük a filozófiát, etikát stb.), amelyet az igazi mimetikus táncosnak ismernie kell ahhoz, hogy művészetét helyesen gyakorolja, hanem azt is kifejti, hogy a „jellemek és a szenvedélyek ábrázolásában bizonyos értelemben megegyezik" a retorikával, és főfeladatának, céljának azt tekinti, hogy „taglejtések segítségével érzelmet, szenvedélyt vagy cselekvést ábrázoljon".[41] Mivel Lukianosz ebben a tanulmányában a tánc e fajtájának korát és elterjedtségét (valamint a mágiához és valláshoz fűződő kapcsolatát) nagy anyag alapján mutatja ki, nála is felfedezhetjük az ilyen hagyományok továbbélésének jelét.

Itt számunkra csak az a döntő, hogy az egymásutánnak egymásból következéssé való felidéző átváltozásán kívül megállapítható a mimetikus képződmény minden egyes mozzanatának az egyetemesség felé irányuló szintén felidéző kiterjesztése és intenzívebbé

41. Lukianos, *Von der Tanzkunst*. Idézve művei kiadásából. München–Leipzig IV. köt. 1911. 103. l. és 121. l.

tétele is. Milyen lehet az az esztétikai magatartás, amely ezt létrehozza? Nyilvánvaló, hogy itt a – mágikus – célból és az ennek eléréséhez szükséges eszközökből és nem egy (számunkra elérhetetlen) szubjektumból és ennek pszichológiájából kell kiindulnunk. Ennek a célkitűzésnek ugyanis, mivel társadalmilag szükségszerű, előbb vagy utóbb jól, közepesen vagy rosszul, de mindenképp érvényre kell jutnia, és amit ily módon kivívtak, az a mindenkori konkrét történelmi szükségleteknek és lehetőségeknek megfelelően fokozatosan lerakódik. Ebből mindenekelőtt az látható, hogy a puszta spontaneitás nem elegendő e cél eléréséhez. Épp a mágikus mimézis nem hagyatkozhat sokáig az aktív résztvevők pillanatnyi sugallataira, már csak azért sem, mert a varázslás, a rítus, a szertartás határozza meg jellegét. A mimetikus képződménynek legalábbis legfontosabb csomópontjait, mozzanatait, átmeneteit stb. eleve rögzítenie kell, a színészeknek többé-kevésbé pontosan elő kell írnia, milyen érzéseket milyen sorrendben, milyen fokozásokkal, késleltetésekkel stb. kell felkeltenie. Ha netán a kezdet kezdetén az ilyen táncok spontánul „naturalisztikusak" voltak is (a betanulás hiányának, az improvizálásnak az értelmében), ez a jellegük éppen a mágikus célok és a belőlük következő előírások miatt semmiképp sem tarthatott sokáig. Rendkívül érdekes, hogy eközben, a dolog lényegéből kifolyóan, olyan magatartásnak kellett érvényre jutnia, amelynek a valóság esztétikai visszatükröződése szempontjából döntő jelentősége van. Arról a magatartásról van szó, amelyen keresztül az objektív valóságot, az ember belső világát és érzékletes megjelenési módját a valósághoz híven visszatükrözik, és egyúttal – a visszatükrözés igaz voltától elválaszthatatlanul – maximális felidéző erővel érzékelhetővé teszik.

Az esztétika elmélete ritkán mondta ki világosan, de maguknak a műveknek az elemzése annál jobban megerősíti, hogy ebben rejlik a művészi alkotó-magatartás lényege. Ennek az összefüggésnek a világos felismerését az gátolja meg, hogy az esztétikai magatartás szorosan kapcsolódik a kívülről jövő determináláshoz, ahhoz a társadalmi megbízatáshoz, amelyet a műnek és alkotójának mindenkor teljesítenie kell. Hiszen láttuk, hogy a társadalmi megbízatás egész szerkezetének ősi formája az a kapcsolat, amely a mágikus célkitűzés és mimetikus képződményekben történő megvalósulása között fennállt. Ha társadalmi megbízatását az alkotó társadalmilag-emberileg magától értetődőnek fogja fel – és évszázadokig, évezredekig ez volt a helyzet –, akkor nem merül

fel szükséglet arra, hogy az esztétikai magatartást elemzésnek vessék alá; a gondolkodás csaknem kizárólag arra irányul, hogy miként lehetne e megbízatást a lehető legjobban teljesíteni. Viszont ha – mint ez a XIX. és XX. században különös élességgel megmutatkozott – az egyén és a társadalom közti közvetlen kapcsolat erőteljesen fellazul (ami az objektív meghatározásokat semmiképp sem szünteti meg), akkor a társadalmi megbízatás az alkotónál csak nagyon indirekt, szétágazóan közvetett, tudatilag alig megragadható kerülő utakon érvényesül, és az alkotó szakadatlanul egyre jobban belemélyül önmaga vizsgálatába: először a művészi lét, később maga a művészet is problematikusnak tűnik, és ebből a helyzetből egyre önkínzóbb, egyre pesszimisztikusabb színezetű gondolatok születnek az emberi természetről és a művészi magatartás emberi értékéről. A valóság esztétikai visszatükröződésének az érzések és élmények spontaneitását szükségszerűen túlhaladó irányát és azt a kényszert, hogy ábrázolásaikban az élettel szemben távolságot teremtsenek és tartsanak meg, már nem az emberek valósággal és helyes visszatükrözésével kapcsolatos egyszerű, tárgyilag meghatározott magatartásmódjának fogják fel, hanem a művészi magatartás embertelen jellegéből vezetik le.

A művészi magatartás értékelésének két szélsőséges pólusát csak azért kellett itt kiemelnünk, hogy az objektív tényállás társadalmilag szükséges általi és eltorzulásai ne torlaszolják el a probléma világos felfogásához vezető utat. Bizonyára nem véletlen, hanem e probléma éppen jelzett történelmi fejlődésének szükségszerű következménye, hogy e kérdés megoldására a legkövetkezetesebb kísérletet a korszakok fordulópontján, mintegy modern-polgári eltorzulása előestéjén tették; Diderot *Paradoxe sur le comédien*-jére gondolunk. És az sem véletlen, hogy a műalkotás „kívülről jövő" determinációjának kérdését a legvilágosabban Goethe fogalmazta meg.

Diderot arra keres választ, hogy milyen szubjektív magatartás alapján jöhet létre a helyes színművészet. Elméletileg mélységesen igaza van, amikor a valóság és ennek a művészileg helyes és hatásos visszatükröződése közti különbségből indul ki. Dialógusának az a személye, aki az ő nézeteit képviseli, azt mondja erről: „Egyébiránt maga való dologról beszél, én meg utánzásról; maga a természetnek egy futó pillanatáról, én meg a művészetnek egy terv szerint készült alkotásáról szólok, melynek megvan a maga fejlő-

dése és tartama."[42] Mivel Diderot világosan látja, hogy a színművészetben nem az életről, hanem ennek művészi visszatükröződéséről van szó, hogy nem érzések, szenvedélyek stb. kifejezésén, hanem felidézésén múlik benne minden, következetesen elutasítja azt a felfogást, mintha a színművészetben lelki emóciók közvetlen közlésére sor kerülhetne. Hogy a színészi felidézés eredetileg milyen mértékben alapul élményeken, indulatokon vagy megfigyeléseken, ez olyan terület, ahol az egyes színészegyéniségekig korlátlan variációk lehetségesek. Csak az a fontos, hogy mind az emóciót, mind a megfigyelést egyformán felidéző lehetőségei szerint kell felülvizsgálni és átrostálni, és hogy a művészi munka az így elért optimum rögzítéséből áll. Diderot a színművészetben a valóság sajátos visszatükröződését látja, ahol az ember összes képességeinek, a megfigyelőképességnek, az önismeretnek, az élmények összegyűjtésének, felülvizsgálásának és végiggondolásának stb. legalább olyan fontos szerep jut, mint magának a közvetlen élménynek, sőt ennek a tulajdonképpeni megformálás puszta anyagává kell válnia, és állandóan átalakítási folyamatoknak kell alávetnie magát, ha célját el akarja érni, vagyis a kívánt emóciókat a nézőben életre akarja kelteni. Ezért az imént idézett beszélgetőtől a következőket fejti ki: „Véleményemben megerősít azoknak a színészeknek az egyenetlensége, akik lélekből játszanak. Ne várjon tőlük semmiféle egységet; játékuk fölváltva erős és gyönge, hideg és meleg, lapos és fenséges. Holnap elhibázzák azt a helyet, amelyben ma jeleskedtek; viszont jeleskednek majd abban, amit tegnap elhibáztak. Holott az a színész, ki gondolkodva játszik, az emberi természetet tanulmányozva, valamely ideális mintát állandóan utánozva, képzelete, emlékezete után indulva, az mindig ugyanolyan lesz minden előadásában, mindig egyaránt tökéletes; az mindent kimért, kombinált, megtanult, elrendezett a fejében; szavalásában nincsen se egyhangúság, se disszonancia. Hevének megvan a maga emelkedése, szárnyalása, csökkenése, kezdete, közepe, végső fellobbanása. Hanghordozása, állása, mozgása mindig ugyanaz; ha a következő előadás más, mint az előbbi, rendesen a későbbi lesz a jobbik. Nem változik szeszélyesen; olyan, mint a tükör, mely mindig ugyanazzal a hűséggel, erővel s igazsággal mutatja a tárgyakat. Mint a költő, mindig a természet kimeríthetetlen

42. D. Diderot, *Paradoxon a színészről. Diderot Válogatott filozófiai művei.* Franklin, 1918. II. köt. 14., 15. l.

mélyégeiből merít, holott a maga gazdagságának hamar végére járt volna."[43]

Különösen hangsúlyoznunk kell azt, amit Diderot fejtegetései végén mond. Természetesen a színművészet sajátos problémájából indul ki: abból, hogy minden előadáson ugyanarra (vagy még jobb) hatásra kell törekedni, és a hatást nem szabad véletlenszerű hangulatoktól függővé tenni. Miközben azonban a maximálisan igaz és felidéző visszatükröződés művészi rögzítését a figyelem középpontjába állítja, kimutatja azt is, hogy a színész művészetének különös és paradox problémájánál a művészi visszatükröződés általános problémája érvényesül, az, hogy ki kell vívni a visszatükröződés legjobban megközelítő, tehát – viszonylag – végérvényes esztétikai formáját. Diderot nyomatékosan megkérdi: „S miért különböznék a színész a költőtől, a festőtől, a szónoktól, a zenésztől?"[44] A színművészet paradoxona tehát csak abban áll, hogy e megformálás közege és anyaga maga az ember, és nem olyasvalami, ami róla már közvetlenül, tárgyilag levált, objektiválódott, mint a költészetben, a képzőművészetekben és a zenében. Sőt, általánosítása – éppen jelenlegi problémánkkal kapcsolatban – még tovább megy. Az érzések és szenvedélyek puszta spontaneitásának és valósághű visszatükröződésének ellentétét két szemben álló magatartásmódnak látja: „A nagy színházban, a világ színházában, amelyhez mindig visszatérek, az érző lelkek mind a színpadon vannak, a lángelmék a földszinten. Az előbbieket bolondoknak hívják; azokat, akik ezek bolondságait ábrázolják, bölcseknek nevezik . . ."[45] Tehát amitől a kései polgárság művészeinek rossz a lelkiismerete, ami élettől való eltávolodásnak, életből való kivetettségnek tűnik a szemükben, azt Diderot az élettel és ennek művészi visszatükrözésével kapcsolatos „természetes", mert társadalmilag helyesen megalapozott művészi magatartásnak ítéli meg. Diderot olyan korszakban élt, amelyben a társadalmi megbízatás és művészi teljesítése közti kapcsolat naiv magátólértetődősége már foszladozni kezdett, de amely minden igazi művésznek és művészetfilozófusnak egészen világosan körvonalazott feladatokat osztott ki a haladásért, az emberek felszabadításáért folyó harcban, és éppen ezért jellemezhette olyan objektíven, helyesen és érzelgősség nélkül az esztétikai visszatükrözésben megnyil-

43. I. m. 6., 7. l.
44. I. m. 8. l.
45. I. m. 9. l.

vánuló alkotó magatartásnak ezt a jellegét: „Főleg a nagy drámai költők figyelmes nézői annak, ami körülöttük a fizikai és erkölcsi világban történik... Mindent megragadnak és összegyűjtenek, ami figyelmüket felkelti. Ezekből a tudtukon kívül bennük létrejött gyűjteményekből kerül annyi ritka jelenség műveikbe. A tüzes, heves, érzékeny emberek a színpadon vannak; adják a darabot, nem élvezik. Őket másolja a lángész."[46] Ezzel Diderot egyúttal gondolatilag megsemmisít minden olyan elméletet, amely a művészetben és a művészi magatartásban a direkt érzelemátvitelt vallja, és a nagy érzelmességet – az életben is – az őt megillető helyre szorítja vissza: „Az érzés – mondja Diderot – nem a nagy lángelme sajátja."[47] Mindenesetre nem az a jellemvonása, amely döntő a művészet szempontjából: Shakespeare nagyságát nem az határozza meg, hogy „igazán" sírt, hanem hogy igaz módon, átfogóan és mélyen tükrözte a sírást.

Ismét nagy kirándulást kellett tennünk a fejlődés előrehaladott szakaszaiba, amely alkalmas arra, hogy a kezdeti fokot megvilágítsa. Diderot természetesen már igen fejlett és rendkívül differenciált fokon elemzi a művészi magatartást. A vizsgálódásai eredményeképpen világosan szembeszökő meghatározások azonban minden egyes felidéző visszatükröződés létrehozásához szükséges legáltalánosabb magatartásmódra vonatkoznak; kitűnik, hogy e magatartásmód indirekt, magával az élettel szemben távolságot tart fent, hogy ily módon a befogadóban a valóság intenzív totalitásának élményét idézze fel. Ennek a magatartásnak, bármilyen primitívek vagy bonyolultak legyenek is megnyilvánulási módjai, az az objektív alapja, hogy a visszatükrözött képet épp azon a minőségi szinten kell rögzíteni, amely e hatás kedvéért a legnagyobb gazdagságot a legkoncentráltabb formában fogja össze. Már jeleztük, hogy a „kívülről jövő" mágikus determinációnak egy ilyen rögzítést szükségszerűen érvényre kell juttatnia, éspedig annál döntőbb mértékben, minél erőteljesebben fogja fel rituális formának, varázsformának stb. a mimetikus képződményt. Ha az esztétikum eredetét valami merőben spontán népművészetben keresnénk, teljesen rejtélyes volna, hogy miként nőtt ki az ilyen spontaneitásból a művészileg tudatos magatartás. Éppen mert a művészi magatartásnak a hétköznapok spontán érzelmi világától való leválása nem magából a művészetből indul ki, ha-

46. I. m. 8. l.
47. I. m. 8. l.

nem vele szemben „kívülről", a mágia szükségletei következtében megy végbe, bontakozhat ki – bizonyos fokig – ezeken a kereteken belül, és válhat olyan meghatározottá, sokrétűvé, átfogóvá, gazdaggá és míllyé, hogy később a mágiával (és a vallással) szemben a saját lábára tud állni, s eközben nincs már kitéve annak a veszélynek, hogy e támasz nélkül a mindennapi, művészileg nézve formátlan spontaneitásba hull vissza. Ebben a szempontban, az esztétikai magatartás kifejlődésében, amely magától értetődően végtelenül hosszúnak látszó ideig nem ébredhet önmaga tudatára, egészen világosan megmutatkozik, hogy az esztétikum szubjektív és objektív meghatározásai miként gyökeredznek a mágikus korszakban.

A meghatározó elv a tartalom. A művészi forma eszközként jön létre, amelynek egy társadalmilag szükségszerű tartalmat úgy kell kifejeznie, hogy egy szintén társadalmilag szükséges, konkrét és általános felidéző hatás jöjjön létre. Egészen közömbös, hogy ez a tartalom, ez a szükséglet objektíve messzemenőkig fantazmagorikus. Az akkor adott társadalmi körülmények között valódi társadalmi szükségletekről volt szó, amelyeket ezekben a formákban, e formák létrejöttével és kifejlődésével valóban ki lehetett elégíteni. Megmutattuk, hogy a visszatükröződés és kifejezés így kialakuló formái mennyiben rejtik már magukban a mágikus burok mögött a legfontosabb esztétikai kategóriákat. És az esztétika terén uralkodó tartalom–forma-viszonyból bizonyos szükségszerűséggel következik, hogy amíg a társadalmi fejlődés nem hoz létre új tartalmi problémakört, amíg a mágikus tartalmak társadalmi egyeduralmat gyakorolhatnak, az utak szétválásáról formailag sem lehet szó. Csak amikor – mint erre nemsokára rátérünk – olyan társadalmilag új tartalmak jönnek létre, amelyek nem férnek el a mágikus „világnézetben", vagy egyenesen ellentmondanak neki, kezdődik meg a valódi szétválás, a mágia leplét ekkor kezdik csak letépni.

A lényeges tények elemzéséből tehát világosan kitűnik, hogy a leválás itt szükségszerűen egészen más jellegű, mint a tudomány esetében. Gordon Childe joggal ragaszkodik ahhoz, hogy a tudomány nem fejlődhetett ki közvetlenül a mágiából vagy a vallásból. A munkából, a kézművességből ered, mint Gordon Childe mondja, és eredetileg azonos volt a tisztán gyakorlati kézműiparokkal.[48] A neolit korszak állapotainak leírásakor világos képet

48. Gordon Childe, *Man makes himself*. London 1937. 256. l.

ad erről. Elutasítja a „neolit tudomány" kifejezést, és csak e kor „tudáskincseit" ismeri el, a fazekasságból eredő kémiai, a mezőgazdaságból eredő botanikai stb. ismereteket, ahol is a foglalatoskodó asszonyok „nemigen tettek különbséget a lényeges tartalom és a véletlenszerű járulék között".[49]

Ebből természetszerűen következik, hogy egy ilyen eljárás semmiképp sem válhatott el azonnal az akkoriban általánosan és vitathatatlanul uralkodó mágikus képzetkörtől. Az ideológiai egység azonban nem úgy jött létre, hogy két áramlat kölcsönösen áthatotta egymást, hanem pusztán egy társadalmilag meghatározott, még szét nem vált egymásmellettiség formájában. Gordon Childe így folytatja idézett fejtegetéseit: „A barbárok gyakorlati technikai használati utasításai egészen biztosan egy sereg értelmetlen varázsigével kapcsolódtak össze kibogozhatatlanul. Még az intelligens és szerfölött civilizált görögök is hittek a gonosz szellemben, amely a fazekakat égetésükkor szétpattintotta, és ezért az égetőkemencénél egy förtelmes Gorgó-képet helyeztek el, hogy elriasszák azt."[50] Itt egyúttal az is látható, miként fejlődik ez az egymásmellettiség oda, hogy a továbbélő mágikus elképzelések a babona formáiként egyre inkább és egyre mélyrehatóbban elszigetelődjenek a valódi tennivalóktól és az ezeket elméletileg megalapozó gondolatoktól. Így például Gordon Childe a fejlettebb fokokról írva kimutatja, hogy az írás és a matematika többnyire a papi kasztokon belül jött létre, de hozzáfűzi: „Elismerjük, hogy a szumír írást bizonyos papok találták fel, és kezdetben kizárólag ők használták. De a szumír papok nem mint a babona szervei, hanem mint világi intézmények adminisztrátorai találták fel az írást."[51] Itt mégoly futólagosan sem követhetjük ezt a folyamatot. Csak azt kell újból megállapítani, hogy a tudomány igazi forrása a munka, hogy tehát e belső dialektika álláspontjáról semmi sem működik a teljes elválás ellen, és hogy a tudomány és a mágia (s vallás) közti társadalmilag elkerülhetetlen kölcsönös vonatkozás főként a tudományra gátlóan hat. Ez természetesen nem zárja ki, hogy papi rendszer is adhat a tudománynak meghatározott konkrét feladatokat, megbízatásokat stb., amelyek a fejlődést bizonyos fokig előmozdítják. De bizonyára nem véletlen, hogy a tudományos fejlődés valóban nagy útja az, amelyik a klasszikus ókorból

49. Gordon Childe, *Stufen der Kultur*. Stuttgart 1952. 78. l.

50. Gordon Childe, *Man makes himself*. London 1937. 209. l.

51. I. m. 218. l. A matematikáról.

a reneszánszon át a kapitalista Európába vezet. A Keleten hatékony, előmozdító és gátló hatások bonyolult kölcsönös vonatkozásai csak akkor válnak majd valóban áttekinthetőekké, amikor teljesen felkutatták, hogyan fejlődtek az illető társadalmak előrehaladásával összefüggésben az indiai, kínai stb. tudományok.

Láttuk, hogy a művészet és a mágia között lényegesen mások e kölcsönhatások. A mágikus burokban bizonyos fokig igaz és lényeges esztétikai kategóriák is kibontakozhatnak. A leválás később elkerülhetetlen folyamata a tartalomból indul ki, a társadalmi tartalmakból, amelyek természetükből kifolyólag mimetikus felidézésre törnek és ezért a mágia korszakában kifejlődött esztétikai formákhoz kapcsolódnak, ezeket saját céljaikra átveszik és megfelelően átalakítják, és ily módon a mágikus korszakban létrejött ideológiai fegyvereket a mágia ellen fordítják. Ez természetesen határeset. Bizonyára sokszor fordult elő az is, hogy a mágikus korszakban kifejlett formák egyszerűen elvilágiasodtak; ilyen jellegű azoknak a műveknek a nagy része, amelyek népművészetként maradtak ránk. A leggyakrabban az a helyzet állt elő, hogy a mágiát felváltó vallásos ideológiák saját céljaikra vették igénybe a mágikus feltételek közt létrejött művészi kifejezőeszközöket. A művészet társadalmi helyzete és funkciója ezzel látszólag nem változott meg lényegesen. De ez csak látszat, mert nem mindegy, hogy vajon a művészet a magától értetődő kényszerűséggel uralkodó régi világfelfogásnak szolgál-e, vagy egy létrejövő és a régivel harcoló világfelfogás használja-e fel mint szövetséges erőt. Kétségtelen, hogy az utóbbi esetben bizonyos lazulás áll be, az esztétikum bizonyos mozgásteret kap önállósulási törekvései számára. És még ha győzelme után az új ideológia is megmerevedik, és szintén ridegen előírja, mi legyen a művészet tartalma és formája, a mágikus ideológia természetszerű és vitathatatlan uralmának ősi állapotát nehezen tudja újból érvényre juttatni.

ÖTÖDIK FEJEZET

A MIMÉZIS PROBLÉMÁI
II. A MŰVÉSZET ÚTJA A VILÁGSZERŰSÉGHEZ

Eddigi fejtegetéseink megmutatták, hogyan kezdi az esztétikai elv összegyűjteni és megvalósítani önálló alakjának elemeit, kifejlődése tendenciáját az emberi fejlődés olyan korszakában, amikor még csak nem is sejthette senki, objektíve mi rejlik saját cselekedetei mögött. Egy késői – még mostanáig sem általánosan értett – tudatosodás alapján megmutattuk, mi bújik meg objektíve a mind tartalmilag, mind formailag mágikusan determinált, mágikus meghatározottságában még semmiképp sem problematikus táncban. A hangsúly elsősorban azon van, hogy az itt cselekvő ember saját tevékenységében, a táncban bizonyos mértékig eltávolodott önmagától. Természetesen ez még nem teremtené meg önmagában a problémánk számára döntő távolságot. Ugyanis a hatásos mozgások tudatos (és a begyakorlás és szokás révén ismét ösztönössé vált) kiválasztása, mozgásfantázia stb. segítségével történő rögzítése bizonyára már a munka viszonylag korai szakaszaiban is (a vadászatnál, halászatnál stb.) kezdetét vette. Az a fontos szerep, amelyet a fogások stb. gondolati-érzelmi előlegezése, mozgásfantázia segítségével történő célszerű alkalmazása és az érzékek munkamegosztása az ilyen tennivalókban játszik, megmutatja, hogy az emberek testi tevékenységének a mágikus célkitűzésektől teljesen függetlenül, már a mindennapi életben bizonyos mértékig el kellett távolodnia önmagától. Ezt az alapvető tényt nem módosítja lényegesen, hogy az esetek nagy részében, sőt többségében a kezdetben tudatos eltávolodás a szokás révén „ösztönössé" válik, ugyanis itt csak a feltételes reflexek kifejlődéséről lehet szó. Pavlov helyesen mondja: „A feltételes reflex tényleges jelenségek előlegezése."[1] Ezért problémánk szempontjából nagy fontosságú, hogy éppen mozgékonyságát vizsgálja, azt, hogy lassan vagy gyorsan állítható-e át kiváltása változó körülményeinek megfelelően, még ha ez csak a tempó, a sorrend megváltozását jelenti is. Az eredményt Pavlov így foglalja össze: „Ez aláhúzza és megerő-

1. I. P. Pavlov, *Mittwochskolloquien*. Berlin 1955. II. köt. 39. l.

síti ... azt az elméletet, hogy az idegfolyamatok mozgékonysága az idegtevékenység önálló és elsődleges sajátossága."[2]

Minden további bizonyítás nélkül világos, hogy e mozgékonyság fokozódásának új minőségbe való átcsapása feltétlenül az ember és állat különbözőségének fontos ismérvei közé tartozik, már csak azért is, mert az embernek nagyon primitív fokon is hamarabb kell alkalmazkodnia az új tartalmakban és formákban lényegesen gazdagabb, magában véve sokkal gyorsabban változó életkörülményekhez, mint az állatoknak. Csak mellékesen jegyezzük meg itt, hogy Pavlov kísérleteiben, mint az egzakt állatkísérleteknél nem is lehet másképp, a reflexek kiváltói nem az állat normális életkörülményeiből erednek. A mozgékonyságnak ilyen feltételek között, mint pl. a vadászkutyánál vadászaton, a ló és a lovas viszonylatában, nagyobbnak kellene lennie, mint metronómmal, kereplővel stb. végzett kísérleteknél. Ezt a különbséget azért kellett hangsúlyoznunk, mert e fejtegetésekben mindenütt olyan emberi reflexekről van szó, amelyek magából az életből, azokból a kölcsönös vonatkozásokból származnak, amelyek a személyes tevékenység – munka stb. – és az ezzel rendszerint összefüggő természeti tárgyak és körülmények, technikai tennivalók, társadalmi viszonyok stb. között rendszerint fennállnak. Ez az alap természetesen az általunk felhozott állatpéldák esetében sem található meg; itt az ember határozza meg az állatok létrejövő feltételes reflexének mozgásterét, míg magánál az embernél – a civilizáció kifejlődésével párhuzamosan – olyan mozgástérről van szó, amelyet egyre inkább önmaga hoz létre; ha a vadászatot, a földművelést és a kézművességet ebből a szempontból összehasonlítjuk egymással, azonnal megmutatkozik, hogy a kívánt alkalmazkodás mozgásterében minőségileg fokozódó jelentőségre tesz szert az, amit az ember önmaga alkotott meg.

Ez nem jelenti azt, hogy a szubjektív elem túlsúlyra jut, hiszen a szerszám, a feldolgozandó anyag, az emberek közt társadalmilag létrejövő viszonyok stb. a személyes tudattal szemben éppoly objektív, ettől függetlenül létező külvilágot képviselnek, mint amilyet az erdő és állatvilága jelent a vadász számára. Azonban mégis hatalmas különbség jön létre, mivel a realitásra való reagálás ember alkotta indítékainak aránya a társadalmi-emberi tényező javára eltolódott, és a cselekvés társadalmi feltételeit – noha ismeretelméletileg éppoly objektívek, mint a természeti feltéte-

2. I. m. III. 93. l.

lek – az emberi gyakorlatnak és fejleszthetőségének szemszögéből nézve maga az ember alkotta meg, és ezért ebből a szempontból is megállapíthatjuk, hogy a természeti korlát visszaszorult. Ennek megfelelően a feltételek ilyen változása nem csökkenti, hanem fokozza a feltételes reflexek képzésének és visszafejlődésének mozgékonyságát és ezzel együtt az egyes kiváltó indítékokkal szembeni távolságát és kritikai különállását is. Ugyanis a reflexek fejlődési iránya éppen a tárgy és a szubjektív reagálás által meghatározott mozgékonyság és eltávolodás közti kölcsönös vonatkozáson alapul. Ha nagyon gyöngék ezek a tendenciák, akkor bizonyos körülmények között az egykor feltételes reflexek feltétlenekké válhatnak, vagy egyáltalán nem jön létre olyan kényszerűség, amely a feltételes reflexek kifejlődéséhez vezet. Pavlov szerint az állatok „önállóan, a feltétlen reflexek segítségével létezhetnének, ha a környezet állandó volna."[3] Másrészt pedig éppen a – főként munka révén létrejövő – kölcsönös vonatkozások bonyolultsága idézte elő a visszatükrözés és a reagálás magasabb rendű formáinak fejlődését. Talán fölösleges újólag utalnunk arra, hogy a szó (és vele együtt a puszta képzettel ellentétben a fogalom) éppen az általánosítás következtében, amely már legprimitívebb fokán is jellemzi, bizonyos távolságot tartalmaz a közvetlenül észlelt, reagálást kiváltó tárggyal szemben.

1. A paleolit korszak barlangfestményeinek világnélkülisége

Ha most ezen az alapon közelebbről szemügyre vesszük azt, amit az előző fejezetben elemeztünk, hogy ugyanis az emberek a mágikus táncban eltávolodnak önmaguktól, saját mozdulataiktól, ezek egymás után és egymásból való következésétől, akkor azt látjuk, hogy ez már bizonyos mértékig tartalmazza a valósággal kapcsolatos emberi reagálási rendszer itt felemlített ismérveit is, persze lényeges módosításokkal. Ezek kettős paradoxont idéznek elő. Először is az így létrejött képződmény mint egész olyan eltávolodást ábrázol, amely túlhaladja az általában vett mindennapi eltávolodást. Ugyanis itt gyakorlatilag nem vonatkoztatnak vissza az objektív valóságra, amelyet minden mozgáskomplexum magában foglal. Mert ha például a valóságban elhajítanak egy dárdát, akkor az összes mozgás-mozzanatok egységbe állnak össze, amely-

3. I. m. II. 434. l.

nek értékét az összesség hatékonysága méri (eltalálták-e a célt, milyen nagy volt a dobás stb.). Itt ellenben az ilyen mozgáskomplexum egy korábbihoz kapcsolódik, és egy későbbit készít elő, s ezáltal a valódi hatékonyság helyébe a mindenkori tartalom felidézése lép, úgyhogy adott esetben sikernek számíthat a sikertelenség benyomásának felkeltése is. Kétségtelen, hogy mindez növeli egy reagálás egyedi kiváltójával szembeni távolságot. Másrészt minden egyes mozgásnak – és különösképpen kapcsolatuknak – a helyessége nagyobb és differenciáltabb mozgékonyságot követel meg, mint ahogy a mindennapi élet rendszerint lehetővé teszi; mivel, mint láttuk, kihatása nagyon bonyolult, súlypontja nem a tárgyilag helyes ábrázoláson, hanem a létrehozott közvetlen felidézésen alapul. A kiválasztásnak ezt a mozgékonyságát azonban kritikusan le kell állítani, és megtalálása után végérvényesen rögzíteni kell. Természetesen a mindennapi élet is rögzíthet. Mivel azonban ez gyakorlatilag a legjobb esetben egy reális célra vonatkozóan történik meg, a tárgyak, a körülmények megváltozását minden alkalommal közhírré kell tennie; a potenciális mozgékonyságot az esetleges változás lehetősége honosítja meg, míg a táncnál – eszmeileg nézve – végleges a rögzítés.

Mindezzel csupán a tánc képződmény-jellegét írtuk le újból; mindaz, amit mimetikusan reprodukál, nem képződmény még, csak az így rögzített visszatükröződésben válik azzá. És azáltal, hogy egy ilyen önmagát hordozó visszatükröződés-komplexum létrejön – ha hosszú ideig nem is válik el a mágikus buroktól, ha az esztétikai képzdőménynek megfelelő esztétikai tudat teljességgel hiányzik is, jobban mondva, ha éppen ez a mágikus burok teljesen eltakarja is –, az esztétikum mint objektív elv mégis kialakult. Ehhez járul még egy saját világ esztétikai képződményben történő megteremtésének problémája, és ebben, mint látni fogjuk, egyformán fontos mindkét mozzanat: a sajátosság minősége és egy „világ" létrejötte. Noha egy esztétikai értelemben vett „világ" kifejlődése hosszú folyamat – és e világot meghatározó összes ismérvek részletes megtárgyalásába csak most kezdhetünk bele – már itt meg kell állapítani, hogy a legprimitívebb tánc is „világalkotásra" törekszik, ezzel szemben a legtökéletesebb díszítmény is, lényegét tekintve, elvileg szükségszerűen világnélküli, és ez nem szünteti meg, hanem fokozza tökéletességét.

Magától értetődik tehát, hogy az esztétikai értelemben vett saját világ felé vezető úton a következő, magasabb fokozatot az emberek akkor érték el, amikor az esztétikai képződmény levált

a testi aktivitásról, és az ember közvetlen részvételéről, és valóban önálló képződménnyé változott át, amely az emberrel önmagát hordozó magánvalóként áll szemben. Ez hosszadalmas, sok tényezőből összefonódott, bonyolult és elvileg egészen soha végre nem hajtható folyamat. Már csak azért sem, mert e leválás befejezettsége ellenére is – szükségszerűen – vannak olyan művészetek, amelyek ezt a szétválást elvileg nem hajthatják végre; ilyen maga a tánc és a színészet. Másrészt a művészetek fejlődése világosan bizonyítja, hogy ezek egyre inkább elvesztik a művészet keletkezésének korszakában elfoglalt központi jelentőségüket. A tánc esetében nyilvánvaló, hogy más művészetek a világalkotás terén szükségképpen túlhaladják, és az emberiség esztétikai tevékenységében kezdetben elfoglalt központi helyéről mindjobban kiszorítják. (Az esztétikum már jelzett és később még részletesen kifejtendő lényegéből következik, hogy a tánc mint művészet nem szűnik meg emiatt, sőt, tökéletes művészet maradhat.) Bonyolultabb a színművészet helyzete. A szavak művészetének fejlődése kétségkívül mindjobban háttérbe szorítja az emberi hang és taglejtés segítségével történő közvetlen előadást. A lírában és az epikában gyakorlatilag máris teljesen elvesztette közvetlen jelentőségét, és a drámában is mind uralkodóbbá válik, hogy a mű az előadástól függetlenedve, puszta olvasás révén gyakorol hatást. Persze az igazi tényállást veszélyesen és hibásan leegyszerűsítenénk, sőt eltorzítanánk, ha feltételeznénk, hogy a mű itt radikálisan elvált az előadástól. Ez még a líra és az epika esetében sem áll fenn. Igaz ugyan, hogy az ilyen művek valódi felolvasása, előadása mint gyakorlati közvetítés csaknem teljesen megszűnt; de az előadhatóság, az emberi hang segítségével keltett auditív hatás lehetősége mint ritmus, a belső tagozódás stb. kritériuma továbbra is érvényben marad. És ha a színházi előadásnak távolról sincs olyan jelentősége, mint a klasszikus ókorban és Shakespeare idejében, az előadhatóság, a hatások színpadi fokozása a drámai megformálásnak még nagyobb mértékben a kritériuma maradt, mint a lírának és az epikának. Az egyes jelenetek felépítését, egymással kapcsolatos művészi viszonyát, fokozódását, késleltetését, betetőzését stb. az olvasáskor is felfogjuk, mint egy eszmei előadás képzeletszerű előlegezését.

Ezeknek a vonatkozásoknak, a bennük levő változásnak és állandóságnak elvi jelentősége van az esztétikai elv kibontakozása szempontjából. Kétségkívül csaknem mindenütt – persze semmiképp sem egyenlően – végbemegy az a folyamat, amelynek során

az ember eltávolodik a közvetlen észleléstől és túlnyomórészt fiziológiai meghatározottságaitól. Ez a mozgás nagyon fontos az esztétikai elv kialakulása és különösképp a művészi képződmény világszerűségének kifejlődése szempontjából. A művészi megformálás egyre erőteljesebben foglal magában – mennyiségileg és minőségileg egyaránt – olyan tartalmakat, amelyeket közvetlen és eredeti formájában semmiképp sem érhetne el, és ezáltal egyre átfogóbbá válik, éspedig abban az értelemben, hogy egyre jobban tükrözi vissza a meghatározások teljességét, mind úgy, hogy intenzívebben tárja fel belső sajátosságukat, mind pedig úgy, hogy kiterjeszti birodalmukat az esztétikai visszatükrözés számára lényeges és kifejezhető meghatározásokra. Az eddigiekből magától értetődik, hogy az esztétikai tartalom ilyen extenzív és intenzív gazdagítása szükségszerűen azzal jár, hogy a formák kifinomodnak, és a tartalom érvényességi köre kibővül, s mélyebben talál rá a valóságra, mint előbb. Ha nem vesszük figyelembe a folyamatnak ezt az oldalát, akkor nem érthetjük meg művészetfilozófiailag a ténylegesen végbement művészi fejlődést. De ez csak az egyik oldal. Az eredetileg túlnyomórészt fiziológiai feltételek kötelékeitől való elszakadás sohasem jelenthet teljes szakítást. A társadalmi fejlődés és ezen belül a természeti korlátoknak az ember szellemi-lelki életében végbemenő visszaszorulása elkerülhetetlenül ezeken a feltételeken alapul. Még azt sem mondhatjuk – amire a későbbi civilizációk romantikus kritikusai hajlanak –, hogy ezek a természeti-érzéki összetevők apadófélben vannak. Sokkal inkább arról van szó, hogy az a terület, amelyet az ember az életben és ezért a művészetben is megragadott, a kezdetekhez képest olyan hatalmassá vált, hogy az őseredeti tényező fajsúlya e teljességben csökken, még ha magáért véve terjedelemben, intenzitásban stb. gyarapodik is.

Minden bizonnyal ki lehetne hasonló tendenciákat mutatni a zene történetében is; természetesen itt, a zene lényegének megfelelően, teljesen más problémák és fejlődési irányok merülnek fel. A legvilágosabban és legpregnánsabban azonban a képzőművészetekben valósul meg ez a tendencia, hiszen létrejöttük eleve feltételezi az itt vázolt elválást. Ugyanis a festészetben és a szobrászatban jönnek létre először és legtisztább formában olyan mimetikus képződmények, amelyek számára maga az ember csak mint alkotó szerepel, anélkül, hogy a visszatükröződés általa ábrázolt világában másként fordulna elő, mint az objektív valóság művészi reprodukálásának – esetleges – tárgya. Itt tehát a

művészet eleve, a művek létrejöttével együtt az imént elemzett módon leválik a közvetlenül adott emberekről és a visszatükröződésben végbemenő ön-objektivációjukról, amely néhány művészet esetében csak addig terjedhet, hogy az ember belsőleg eltávolodik önmagától. A képek vagy szobrok – természetesen végső soron az irodalom vagy a zene művei is – önálló, az emberekkel szemben álló, ámbár emberek által teremtett világot hoznak létre, ez azonban egy önmagára utalt „valóság", amely felveszi magába, és felemeli, fokozza, elmélyíti, intenzívebbé teszi az ember egész gondolati és érzelmi életét. És e tevékenysége nem melléktermék, amely más célokra megalkotott képződmények viszonylataiból is újból és újból előidézhető, hanem egy ilyen „valóság" kizárólagos funkciója. E „valóság" csak annyiban „létezik", amennyiben ilyen felidéző hatások létrehozására képes; egyébként csak egy darab semmire sem használható kő vagy fa.

Amit most kifejtettünk, az természetesen csak a genezis általunk elemzett folyamatának objektív értelme. Ismételten utaltunk arra, hogy mindezek az érzések eredetileg egy mágia-uralta miliőn belül, mágikus célok szolgálatában jöttek létre; felidéző hatásuk tartalmai közvetlenül szintén mágikusak. A fejlődésnek ezen a fokán – mint ezt szintén kimutattuk – gyakorlatilag lehetetlen, sőt elképzelhetetlen volt, hogy a mágikus cél és tartalom valódi, társadalmilag észlelhető és ezért eldönthető konfliktusba kerüljön a képződmény mágikus burokban létrejövő esztétikai sajátosságával. Azonban a paleolit kor barlangfestményei bebizonyítják, hogy e két magában véve különnemű elv objektíve belső ellentétben volt egymással. Felfedezésük idején annyira imponált nagyszabású realizmusuk, hogy még modern hamisításokra is gyanakodtak, mert nemigen tudták összeegyeztetni az ilyen átütően felidéző természethűséget a kezdeti művészetről vallott konvencionális elképzelésekkel. Nagyon valószínű, hogy a lenyűgöző benyomás késztetett néhány kutatót arra, hogy e festészet mágikus jellegét tagadják, és e művekben az emberek őseredeti „tiszta" művészi ösztönének első megjelenési módjait pillantsák meg. Azonban ez a felfogás e művészet más alapvető ismérveivel rögtön feloldhatatlan ellentmondásba kerül. A művek csaknem láthatatlanok, vagyis a látás csak olyan nehezen és körülményesen férhet hozzájuk, hogy a közvetlen vizuális benyomás, a vizuális élvezet felkeltése semmiképp sem lehetett létrejöttük kiváltó indítéka. Scheltema ebből a szempontból helyesen írja le a körülményeket: „az is lényeges, hogy a barlangfestészet teljesen közönyös maga-

tartást tanúsított az adott alappal, a barlang falával szemben. Csak az altamirai állatképek zűrzavaros halmozására, az alig láthatóan bekarcolt combarelles-i rajzokra emlékeztetünk itt, vagy arra a tényre, hogy egyes mennyezetképek csak akkor láthatóak, ha az ember hanyatt fekve becsúszik a barlang zegzugaiba."[4] Hoernes pedig ezt mondja: „Meggondolandónak látszik, hogy azokat a helyeket, amelyekben sok kép volt, nehezen lehetett megközelíteni, és itt teljes sötétség uralkodott."[5] Ma már tudjuk ugyan, hogy voltak lámpák a barlangok megvilágítására és főként azért, hogy a képek előtt tánccal fel lehessen idézni a szellemeket, de ez semmit sem változtat az alapvető tényen: e képek nem azért keletkeztek, hogy a nézőben vizuális felidézést hívjanak életre.[6] Itt nyilvánvalóan látható, miként keletkezhetett mágikus követelményekből egy magasrendű művészet anélkül, hogy a kortársak egyáltalán tudatosíthatták volna esztétikai jellegét.

Egyúttal az is megmutatkozik, hogy a mágia követelményei szempontjából az esztétikai jellegben, a művészi értékben magában véve sok a véletlenszerűség. A mágia és az esztétikum kapcsolata persze semmiképp sem véletlenszerű. A mágia szempontjából bizonyos esetekben, pl. a táncnál öntudatlanul kötelező az az intenzív felidéző hatás, amelyet a művészi képződmény zártsága és önállósága feltételez és megkövetel. Ezért világos, hogy a mágikus célkitűzés a keletkező művészet számára azt a „kívülről jövő" meghatározottságot jelentette, amelyről Goethéhez csatlakozva beszéltünk már. A mágikus és a belőle kinövő esztétikai felidézés közti összefüggés – egyformán szükségszerűen – magában foglalja az együvé tartozás mozzanatait és ugyanakkor sok olyan mozzanatot is, amely egy pusztán véletlenszerű kapcsolódás eredménye. Ez a véletlenszerűség a legkülönfélébb módokon nyilvánulhat meg. Egyrészt létrejöhetnek olyan felidéző hatások, amelyekben a mágikus tartalmak az esztétikai tartalom–forma-elemekkel szemben olyan túlsúlyra jutottak, hogy ezek magukból a képződményekből csaknem teljesen hiányoznak. E lehetőség tényleges valóságát óriási régészeti-etnográfiai anyag bizonyítja. Másrészt – és a barlangfestészetben is ez a helyzet – a mágikus követelményekből teljes értékű esztétikai művek jöhetnek létre

4. E. A. Scheltema, *Die Kunst der Vorzeit*. Stuttgart 1950. 35. l.

5. Hoernes–Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1925. 150. l.

6. H. Kühn, *Eiszeitmalerei*. München 1956. 10. l.

anélkül, hogy a kivitelezésnek ez az oldala valóban lényeges lett volna az akkori mágikus gyakorlat számára; hiszen a vizuális megformálás művészi tökélye itt csaknem észlelhetetlen volt, és mint láttuk, a felidéző hatás szóba sem jött.

A mágia – esztétikai – elvilágiasodásának, az esztétikai elv önálló megszerveződésének tendenciája világosabban látható a képzőművészeteknél, mint a táncban. A köztük levő minőségi különbséget a művészet keletkezési korszakának néhány kutatója észrevette és megállapította. Így Gehlen is, aki a táncban „az ember e lényegbe való belehelyezésének in vivo mimetikus ábrázolását, egy azonosulást" pillant meg, „amelyet szemléletesen és cselekvően valósítanak meg". Ezzel szemben a képről ezt mondja: „Még tökéletesebben adja vissza a lényeget a *kép*, egy állat képe nem más, mint a szilárd külvilággá vált ábrázolás, benne ellenállhatatlanul szemléletessé válik a tartósan virtuális szükségletek tartósan virtuális kielégítése, tehát a világ és az ember titkos erejű egymás mellé rendelésének stabilitása."[7] E jelentős tény helytálló megállapítását élesen el kell itt választanunk idealista-metafizikus kifejtésétől. Először is a táncnál használt kifejezés: „az ember e lényegbe való belehelyezése" („állatlényeg, holdlényeg stb.") pontatlan, sokértelmű, a modern, semmitmondó „beleérzés" és egy misztikus azonosulás között ingadozik. Persze nem ritkán törekszenek arra, hogy ez utóbbit mágikusan vagy vallásosan előidézzék; ha ez sikerül, akkor sajátos mágikus-vallásos élmények keletkeznek, mint pl. az ekstázis, mégpedig főként annak orgiasztikus formája, mert apatikus ekstázis létrehozásához egészen más eszközökre van szükség, olyanokra, amelyek túlnyomórészt még csak nem is érintkeznek a művészettel. Bármennyire közeledhetnek is olykor a mimetikus-mágikus táncélmények az orgiasztikus élményekhez, differenciálódásuk épp itt nagyon világos: míg ezek elsősorban magukban a táncosokban akarják az ekstázist előidézni (sámánok, dervisek stb.), a mimetikus táncban a táncosok – hogy a nézőkre hassanak – eltávolodnak önmaguktól, mint ezt már végső elvi következményeiben is részletesen ecseteltük.

Gehlennek teljesen igaza van, amikor a képet mint „szilárd külvilággá vált ábrázolást" a tánccal szemben kiemeli. Az is helyes, hogy a hangsúlyt a „tartósan virtuális szükségletek tartósan virtuális kielégítésére" helyezi. A tánchoz képest a képben vitathatatlanul erőteljesebben jut érvényre a mindennapi élettől való

7. A. Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*. Bonn 1958. 200. l.

eltávolodásnak az a különös formája, amelyben a térköz növekszik, de egy érzékletes-közvetlen, itt tudatosan céllá vált felidéző erő fokozásával együtt. Ezáltal mindennek alapja: a valóság visszatükrözése összehasonlíthatatlanul nagyobb perspektívákban bontakozhat ki: kiterjedtebbé, közvetettebbé, elmélyültebbé, intenzívebbé stb. válhat. A fokozott eltávolodást az is mutatja, hogy itt az orgiasztikus eksztázis mozaznata a háttérbe szorul, sőt – tendenciálisan – eltűnik. Gehlen azonban rögtön abszolutizálja és eltorzítja az eközben létrejött élménycket, mégpedig „a világ és az ember titkos erejű egymás mellé rendelésének stabilitását" azáltal, hogy ilyen értelmezést ad nekik: „ez az archaikus metafizika egyetemes témája".[8] Amióta az ember elgondolkodik művészi élményeiről, felmerülnek (mondhatnánk, hogy Sir Philip Sidneytől Stendhalig) az esztétikum olyan meghatározásai, amelyek az ember és a világ kölcsönös megfelelését hangsúlyozzák, és e meghatározások kétségkívül lényege fontos mozzanatát foglalják magukban. Gehlen azonban éppen a helyest gondolja el hamisan, mert nem a művészet meghatározását akarja benne látni, hanem „az archaikus metafizika egyetemes témáját".

A történelmi összefüggések ilyen és ehhez hasonló hamis értelmezése mit sem változtat azon, hogy Gehlennek igaza van akkor, amikor megállapítja: a képzőművészeti alkotások egy – tárgyilag az esztétikumra irányuló – objektiváció magasabb fokán állnak, mint a tánc. Persze a bonyolultabb felé vivő átmenetet itt sem hajtották végre direkte és egyenesvonalúan. Sőt, az is nagyon valószínű, hogy az első képzőművészeti alkotásoknak nagy számban tisztán vagy túlnyomórészt mágikus hasznossági jellegük volt, amely csak fokozatosan differenciálódott odáig, hogy a mimetikus elem, a valóság igaz visszatükrözésére törő koncentráció döntő túlsúlyra jutott benne. Ugyanis a mágia rituális mesterkedései szempontjából szükséges felidéző célok számára gyakran elegendő volt, ha a valóságos példaképet kiemelendő eljárás bizonyos elvontan elszigetelt vonásait éppenhogy jelezték; különösképpen – Frazer kifejezésével élve – az átviteli mágia esetében. De még ott is, ahol direkt módon törekszenek az utánzás egy fajtájára, a mágikus szükségletek és a belőlük kinövő esztétikai követelmények között – mint elméletileg már kimutattuk – olyan összefüggés uralkodik, amelyet sokszorosan a véletlenek határoznak meg. A lényegében esztétikailag megformált mű itt sem úgy vált

8. I. m.

le a mágia pusztán rituális vagy varázseszközéről, hogy valamiképpen „kinyilvánította" a művészet önállóságát, hanem úgy, hogy – mivel az új vonások a mágikus célkitűzések szempontjából közömbösek voltak – először merőben a mágia gondolat- és érzelemvilágán belül fejlődött ki. Az emberek csak lassanként „szokják meg" a művészet világalkotását, miután a társadalmi fejlődés általánosan megerősítette azokat a gondolatokat és érzéseket, amelyek ily módon kialakultak és elmélyültek, és ezzel az esztétikum leválását, a valóság művészi visszatükröződésének sajátosságát de facto lehetővé teszi. Magától értetődően ez a folyamat nemcsak fokozatos, hanem nagyon egyenlőtlen is, mivel bonyolult vonatkozásai az ősközösségből való kilépés különbözősége mellett rendkívül különbözőképpen érvényesültek. Ezt az egyenlőtlenséget még az is növeli, hogy nemcsak az esztétikai determinációt „kívülről" meghatározó társadalmi szükségletek térnek el nagyon egymástól, hanem a különböző művészetek, műfajok stb. is nagyon különbözően reagálnak ezekre az egymástól eltérő determináló tendenciákra.

Annyit mindenesetre megmutatnak ezek a fejtegetések, hogy a képzőművészetben (és természetesen a szavak művészetében is) ez a leválás magasabb szinten következik be, mint a táncnál. Negatíve azért, mert ezeknél a művészeteknél eleve szóba sem jöhet, hogy merőben befelé hasson, orgiasztikus eksztázist idézzen elő, mint a tánc a táncosokban. Különböző módon, de az alaptendenciát tekintve mégis egymáshoz közeledve a képzőművészet és a szavak művészete is egy közvetlenül kontemplatív magatartást akar elérni, ami már a világalkotás szubjektív korrelátuma. Pozitíve azért, mert bennük, kifejlettebben és gazdagabban, mint a táncban, megelevenedik a világalkotásra való törekvés, és ezért olyan szubjektív gondolatokat és érzéseket idéznek fel, amelyek lényegüknél fogva függetlenek a mágiától, még ha e különbség mint olyan felléptükkor, sőt jóval azután sem tudatosodott. E világalkotást formálisan a művészi képződmény belső lekerekítettsége és bevégzettsége fejezi ki, de minden további magyarázat nélkül világos, hogy az ilyen formális jelleg csak a tartalom megbízható teljességének közvetlen kifejezése lehet, bármilyen szűknek és korlátoltnak látszik is ennek terjedelme. A tartalomnak ez a megbízható teljessége adja a műalkotások világszerűségét, azt, hogy belső hiánytalanságukban önmagukat hordozzák. De még egy ilyen tartalomból kiinduló meghatározás is túl formális ahhoz, hogy a leglényegesebbet világosan megjelölje. A megbízha-

tóságnak itt kettős: objektív és szubjektív jelentősége van. Szubjektív tekintetben arra mutat rá, hogy az ábrázolt világ megszüntethetetlenül és kizárólagosan csak az emberekre vonatkozik. Az ember érzékszerveinek szintetikus ereje és növekvő differenciáltsága a valóság olyan visszatükrözéseit teszi lehetővé, amelyekben e valóság objektív sajátosságai az igazsághoz hűen, helyes arányokban találhatók meg, de éppen azáltal, hogy így rátalálnak az objektív valóságra, egy emberhez mért világot nyilatkoztatnak ki. E tényállásnak objektíve az felel meg, hogy az ábrázolt világ megbízhatósága a lemásolt valóság intenzív teljességét, lényeges meghatározásait, tárgyait és ezek viszonyait tükrözi vissza. Azáltal, hogy ily módon az intenzívvé vált egész embert erre az intenzív totalitásra vonatkoztatják, e megbízhatóságból megszerveződhet a műalkotás világszerű jellege.

Soron következő fejtegetéseinkben kimerítően foglalkozunk majd eme összefüggések sokféle meghatározásával. Először hadd taglaljuk röviden a tárgy és a viszonylatok problémáját, hogy a genezis állapotától a mű kiteljesedéséig vezető átmenetet gondolatilag megvilágítsuk. Ha az esztétikum filozófiai genezisét fel akarjuk tárni, akkor a paleolit kor barlangfestészetének helyes meghatározását a maga teljes, paradox voltában kell tisztáznunk. Magyarázatot kell találnunk egyrészt nagyszerű, realisztikus súlyára, másrészt arra is, hogy miért nem lehet elvileg folytatni; fel kell tárnunk a művészet fejlődésének azt a mind történelmi, mind esztétikai szükségszerűségét, amely megszabta, hogy a valóság visszatükrözését – évezredekkel ilyen csúcsteljesítmények után – bizonyos tekintetben újra kellett kezdeni. Mivel nem művészettörténetet írunk, hanem filozófiailag igyekszünk megközelíteni az esztétikai elv genezisét, nem abból az általánosan ismert tényből indulunk ki, hogy a barlangfestészet csúcsteljesítményei csak napjainkban váltak ismeretessé. Hiszen ez a művészettörténeti tény csak annak a katasztrófának a következménye, amely ezt az egész kultúrát letörölte a föld színéről, és az embereket arra kényszerítette, hogy gazdaságilag (és ezért művészileg is) újonnan kezdjenek mindent. Amikor éppen Scheltema be akarja bizonyítani, hogy az egyiptomi művészet közvetlenül kapcsolódott ehhez az első nagy művészethez, érvelése – esztétikailag – egyáltalán nem meggyőző.[9] Sem a realisztikus, sem a stilizáló egyiptomi művészetnek nincs köze a barlangfestészet nagy korszaká-

9. E. A. Scheltema, *Die Kunst der Vorzeit*. Stuttgart 1960. 77. l.

nak sajátos lényegéhez, hiszen összes irányainak – a tiszta díszítőművészetet természetesen kivéve – az a tendenciája, hogy világot alkosson, és ezért e tekintetben egyformán törést jelentenek ehhez az egyszeri, megismételhetetlen tökélyhez képest.

A vadászkorszak barlangfestészete ugyanis egyszerre realisztikus és világnélküli. Tényszerűen ezt ma már meglehetősen általánosan elismerik, csak a jelenség esztétikai és történelmi értelmezésében, valamint értékelésében mutatkoznak nagy különbségek. Hoernes helyesen jellemzi a tényállást: „Ezek a művészek még valamiben megőrizték sajátságos függetlenségüket: nem tekintették teljességgel szükségesnek, hogy egyébként korrektül kivitelezett állatfiguráikat a barlangok falán úgy helyezzék el, ahogyan mi egyedül megengedhetőnek véljük, nevezetesen lefelé fordított lábakkal és felfelé fordított háttal. Azt megértjük, hogy az egyes figuráknak nem adtak keretet, és alapvonalat sem rajzoltak, de azt már nem, hogy az állatokat, amelyek többnyire mindenesetre egy eszmei vízszintes vonalon állnak, alkalomadtán másképp helyezték el. Így az altamirai nagy „állatforgatagban" az alakok eszmei alapvonala gyakran 45–90°-nyira tér el a vízszintes vonaltól. Ebben az összevisszaságban a legszebb nyugvó bölényfigurák alapvonala függőleges, a többiek legnagyobb része különböző hatású ferde vonalakon helyezkedik el, és alig van olyan figura, amely a vízszintes vonalon áll. Hasonló szabadságot vettek maguknak a font-degaume-i barlangok festői különösen a kis bivalyok termében, a niaux-i barlangban és másutt... Az orientálódásnak ez az önkénye tovább erősíti azt a benyomást, hogy csupán egyes, egymással semmilyen kapcsolatban nem álló figurákkal van dolgunk."[10]

A késői kapitalizmus művészetelméletének mélyen begyökeredzett esztétikai előítéletei közé tartozik, hogy többé-kevésbé nyílt megvetést táplál minden realizmus iránt, amelyet többnyire terminológiailag is azonosít a naturalizmussal. Ez a barlangfestészet esetében is megnyilvánul. Verworn pl. azt állítja, hogy ez egyszerűen a szabad órák játékosságából nőtt ki. „A szoborszerű csontfaragás és a vonalkarcolás technikájának, ahogyan a csontszerszámok és díszítésük előállításakor gyakorolták, mint minden technikának, játékra kellett csábítani, és mi volt kézenfekvőbb, mint hogy azokat a képzeteket értékesítsék a játékban, amelyek a

10. Hoernes–Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europe*. Wien 1925. 124., 125. l.

paleolit-korabeli vadász egész képzeletvilágát általában betöltötték: a vadászszféra képzeteire gondolunk."[11] A helyzet azonban, ha pontosabban és előítéletektől mentesebben vesszük szemügyre, sokkal bonyolultabbnak tűnik, sokkal kevésbé magától értetődő. Gordon Childe nemcsak e képek magas technikai szintjére utal, hanem magukban a leletekben is kimutatja azokat a világosan kivehető nyomokat, amelyek egy ilyen kézműves tudást lehetővé tettek: „A Dordogne menti limeuil-i Magdaléna-lelőhelyről éppenséggel kőlapocskák és kavicsok mintagyűjteménye áll rendelkezésünkre, amelyekre mintha barlangfestmények számára karcoltak volna kicsinyített vázlatokat; néhányon közülük mester kezére valló javítások látszanak. A gyűjtemény egy művésziskola vázlatkönyveinek odavetett lapjaihoz hasonlítható." Odáig megy, hogy a történelem „első specialistáinak jelentkezését" pillantja meg itt, akiket közösség számára nélkülözhetetlen tevékenységük miatt a közvetlen termelők eltartottak. Hasznosságuk természetesen a mágia területén nyilvánult meg, és éppolyan értékesnek tartották, „mint a nyomkeresők éleselméjűségét, az oroszlánvadászok találati biztonságát és a vadászok bátorságát".[12]

Egy ilyen hivatásos művészet természetesen csak az adott formáció talaján virulhat. Itt azonban kétségkívül kivételes esettel van dolgunk: viszonylag magasrendű kultúra jött létre a vadászat, a halászat és a gyűjtögetés talaján, tehát a gazdasági-társadalmi fejlődés nagyon alacsony fokán. „De ezt a kulturális virágzást – mondja Gordon Childe –, a népességnek ezt a növekedését csak az élelmiszerellátás tette lehetővé, amely a különleges jégkorszakbeli környezeti feltételek és az ennek egyoldalú kizsákmányolására berendezkedett társadalmi mód következtében bőségesen biztosítva volt. A jégkorszak végével e környezeti feltételek is megszűntek. Amikor a gleccserek elolvadtak, az erdő tundrává és sztyeppévé változott, és a mammut-, rénszarvas-, bölény- és lócsordák elvándoroltak vagy kihaltak. Eltűnésükkel elapadtak a belőlük élő kultúrák is."[13] Ez magyarázat mind e kultúrák virágzására, mind pedig arra, hogy miért nem lehetett – közvetlenül – folytatni őket.

Elöljáróban már kiemeltük e művészet esztétikailag egyedülálló sajátosságát: azt, hogy az objektív valóságot realisztikusan, híven,

11. M. Verworn, *Die Anfänge der Kunst*. Jena 1909. 48. l.

12. Gordon Childe, *Stufen der Kultur*. Stuttgart 1952. 51. l.

13. I. m. 54. l.

helyesen, a lényeget kiemelve tükrözi vissza, de visszatükröződésmódja mégis világnélküli. Az utóbbi meghatározás csak ebben az összefüggésben oka annak, hogy nem lehet folytatni; a díszítőművészet, mint kimutattuk, esztétikai lényege szerint világnélküli. Mégis korai fejlettségének éppen ez a jelleg a motorja, de egyúttal ez okozza azt is, hogy minden olyan kultúrában fennmaradhat és továbbfejlődhet, amely bizonyos létfeltételeit megteremti. De a realizmus és a világnélküliség esztétikai szempontból egymást kizáró ellentétek: a valóság minden olyan visszatükröződése, amely nem reked meg egy naturalisztikus-közvetlen felszínen, amely tehát az intenzív teljességnek, a lényeges vonások teljességének és a tárgyak érzékletesen megjelenő meghatározásainak reprodukálására törekszik, akarva-akaratlanul valamiféle világot teremt. A paleolit korabeli barlangfestészet csúcsteljesítményeinek paradoxona abban áll, hogy az ábrázolt állatok, ha egyedi tárgyaknak tekintjük őket, látszólag rendelkeznek a meghatározásoknak ezzel az intenzív teljességével, tehát belső szándékuk szerint világszerűségre törnek; ugyanakkor azonban teljesen elszigetelten, elvont magáértvalóságukban ábrázolták őket, mintha létezésük még az őket közvetlenül környező térrel sem állna kölcsönös vonatkozásban, természetes környezetükről már nem is beszélve. Művészileg tehát minden világon kívül állnak, megformálásuk végső sorban világnélküli.

Ezen nem egyes motívumok elszigetelődését értjük. Ilyesmi a későbbi festészetben tömegesen előfordul; ott azonban e motívumot mindig tudatosan választják ki, s eközben a környező világhoz fűződő kapcsolatait vagy direkt módon ábrázolják a közvetlen környezettel fenntartott kölcsönös vonatkozások formájában, még ha e környezet puszta háttérnek látszik is, vagy indirekte nyilvánulnak meg, pl. egy portré arckifejezésében, gesztusaiban stb. Ebből a festészetből mindez még teljesen hiányzik. Még ha merészen igazat adunk is annak a nézetnek, hogy a kései Magdaléna-leletek pl. harcoló bölényeket ábrázolnak, akkor is legjobb esetben egy motivációs (ikonografikus) egybeszerkesztésről lehet szó. A művészi kivitelezésben a többfigurás kompozíciónak nyoma sincs.[14] És mégsem beszélhetünk arról, hogy itt pusztán naturalizmussal, az egyes modellek csupán fényképszerűen hű utánzásával állunk szemben. Az ábrázolás – természetesen mindig csak a csúcsteljesítményekről beszélünk – energikusan egyre csak

14. H. Kühn, *Eiszeitmalerei*. München 1956. 14. l.

a tipikusra tör, és a természethű részleteket alárendeli az ebből adódó realisztikus-művészi hierarchiának; természetközelségük csak segítőeszköz arra, hogy e tipikust vizuálisan, festőien kifejezzék.

Hogyan lehetséges ez? Az a mód, ahogyan mi fogjuk fel vizuálisan a világot, ahogyan a világ vizuális ábrázolásaira spontánul reagálunk, a „festői világnézetnek" ehhez a fajtájához már nem tud hozzáférkőzni. Az itt megnyilvánuló művészet nagyságát az is bizonyítja, hogy egyáltalán – és méghozzá erősen – hatni tud ránk. (Emellett nagyon valószínű, hogy e művek befogadásakor, még ha egyedülálló voltukat tudatosítjuk és így élményszerűen elismerjük is, sokkal jobban közelítjük őket – spontánul-öntudatlanul – később kialakult észlelési és képzeletmódunkhoz, mint ezt megformáltságuk objektív szándéka kívánja.) Mindegyik ábrázolt állat festőileg egy abszolút, elszigetelt magáértvalóságban létezik, és mégis egyesíti magában mindazokat a meghatározásokat, amelyeket – objektíve, a valóságban – a közte és környező világa között kialakult végtelen számú kölcsönhatásból szerzett meg. De úgy birtokolja ezeket, hogy a meghatározások ilyen tulajdona szigorúan és kizárólagosan az elszigetelt egyedi példányra összpontosul, és ezt – éppen egy ilyen szigetszerű különválasztás révén – az egyediségből kiemeli és önmaga ősképévé teszi.

Ha e paradox eset lehetőségét gondolatilag tisztázni akarjuk, akkor mindenekelőtt a keletkezési korszak anyagi kultúrájának alacsony fokára kell gondolnunk. Ez a szubjektum mindennapi életében úgy nyilvánul meg, hogy a külvilág egyedi jegyeit rendkívül finoman tudta érzékileg megfigyelni és rögzíteni – e képességek terén messze túlhaladta a későbbi kultúrák emberét. Emlékeztetünk arra a korábbi megállapításunkra, hogy pl. a pásztorok – egy persze későbbi fejlődési fokon – nem tudták ugyan megszámlálni a nyájukat, mégis minden egyes állat olyan élesen egyéniesítve vésődött be emlékezetükbe, hogy egy szempillantás alatt meg tudták állapítani: ez vagy az az állat hiányzik. Ilyen értelemben beszél Spencer és Gillen a primitív népeknek arról a csodálatos képességéről, amellyel minden egyes állat nyomait felismerik, amellyel megtalálják az utat és az irányt az erdőkben stb.[15]

Verworn ilyen tényezőkből kiindulva „fizioplasztikusnak" nevezi e művészetet, „amely csak magát a valódi tárgyat vagy közvetlen emlékképét fejezi ki, de semmilyen teret nem enged arra,

15. Idézi Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*. 88., 89. l.

hogy gondolkodjanak, töprengjenek és elmélkedjenek fölötte." E művészetet szembeállítja a későbbivel, s eközben még a legtorzabb gyermekrajzokat is többre értékeli, mert ezek „ideoplasztikus művészetet" alkotnak, és meghaladják a „fizioplasztikus" közvetlenséget és gondolatnélküliséget.[16] Itt is tanulságos módon keveredik a helyes nézet a hamissal. A szellemi fejlődési szint megállapításában Verwornnak kétségkívül igaza van. Azonban abba a tipikus, modern-polgári idealista tévedésbe esik, hogy az embereket „lelki képességekre" darabolja szét, és ezeket azután elosztja a különböző történelmi korszakok között, noha a valóságban mindig az egész ember fejlődéséről van szó, és a szubjektív tényező változásainak eme egész egységén belül kell lejátszódnia. De éppen ezért a korszak különbségei és ellentétei, ha Verworn módján fogjuk fel őket, mereven metafizikai jelleget kapnak. Ha a vadászkultúra emberei csupán az elszigetelt tárgyakkal vagy az éppoly elszigetelt emlékképekkel rendelkeztek volna, kétségkívül nyomorúságosan éhen vesztek volna. Már az a képességük is, amit imént idéztünk, hogy tudniillik ragyogóan tájékozódtak az erdőkben, azt bizonyítja, hogy éles észleléseik szervesen összekapcsolódtak egymással, és egy bizonyos konkrét totalitássá álltak össze. Nem kétséges, hogy az elmélkedés kisebb szerepet játszott itt, mint a későbbi időkben – már a neolit kor parasztjainál és állattenyésztőinél is mutatkoznia kellett e téren előrehaladásnak. De hogy elszigetelt állatképeinkre visszatérjünk: ha elterjedt az a mágikus hit, hogy egy állat helyes lemásolása biztosítja, hogy el is ejtik: mi más ez, mint reflexió a tárgyak összefüggéséről? Méghozzá olyan reflexió, amely elvonatkoztatva túlhalad az érzékileg adott tárgyon. (Itt nem az elmélkedések tárgyi helyességéről vagy helytelenségéről, hanem tényéről van szó.)

A paleolit kor vadászai tehát mind érzékileg-közvetlenül, mind pedig gondolati reflexiókban összekapcsolták egymással a tárgyakat – miként jön mégis létre festészetükben az elszigetelt állatkép? Mindenekelőtt nem szabad soha elfelejteni, hogy a környező világ az embernek és az állatnak sohasem elszigetelt tárgyakat nyújt, hanem mindig konkrét együttesüket. Pavlov kutyakísérleteinek egyik rendkívül érdekes mozzanata az, hogy a reflexek vagy gátlások egymástól teljesen elütő és – mind tárgyilag, mind a kutya szempontjából – véletlenszerűen egymásra következő kiváltóit (ütemmérő, sav stb.) bizonyos számú ismétlődés után a kutya

16. M. Verworn, *Die Aufzuge der Kunst*. Jena 1909. 50. l.

konkrétan egymással összetartó dolgoknak fogja fel, mégpedig úgy, hogy a feltételes reflexek rögzítése sorrendjüktől, időbeli távolságuktól stb. függ. Már egy tényező megváltozása is ideiglenes, olykor tartós zavarokat, sőt idegrohamokat idézhet elő. Pavlov és munkatársai joggal használják fel e kísérleteket arra, hogy kiderítsék a kísérleti állatok alkalmazkodása során tanúsított mozgékonyság különböző típusait és fajait.[17] Ha az állatoknál még akkor is létrejönnek ilyen kapcsolatok, amikor az egymást felváltó ingerek összefüggése pusztán nyers tény belső objektív értelem nélkül, és normális életükkel magában véve nincs összefüggésben, hogyan hiányozhatnának a természetes környezetükben élő magasabb rendű állatoknál, az emberekről nem is beszélve?

Azért kellett a részletes tárgyalásnak elébevágnunk, mert csak így világíthattuk meg az egyenlőtlen fejlődés bizonyos problémáit, és így kerülhettük csak el azt a hibát, hogy – a mi témánk esetében – vagy becsempésszük lelki életünk struktúráját az elmúlt időkbe, amit e festészet néhány lelkesült tisztelője tett, vagy, mint pl. Verworn, kezdetlegességét pejoratív értelemben stilizáljuk, és ily módon olyan homunkuluszokat hozzunk létre, akik a valóságban egy pillanatig sem volnának életképesek. Ezzel szemben mi azt igyekszünk kimutatni, hogy egyrészt kivételesen kedvező körülmények következtében miként vált lehetővé egy gazdaságilag-társadalmilag igen fejletlen fokon e rendkívüli művészi tökély, és másrészt hogy ez a művészi magaslat miként nem emelkedhetett esztétikailag ama szint fölé, amelyet a társadalmi fejlődésnek ez a szakasza objektíve és szubjektíve lehetővé tett. Gordon Childe kutatásaihoz csatlakozva már utaltunk ezekre a rendkívüli körülményekre. Főként abban fejeződnek ki, hogy e fokon egyedülálló kivételként kialakult a hivatásos művészet bizonyos fajtája, és ezáltal a valóság meglevő vizuális-érzéki felvételének egész intenzitása egy nagy festészetben formálódhatott ki, míg ha csak kicsivel kedvezőtlenebbek voltak a körülmények, e képesség a vademberek normális mindennapi gondolatában rekedt meg, és ha egyáltalán hátrahagyott bizonyos nyomokat, ezek esztétikailag nem jönnek tekintetbe. E művészi realizálás azonban csak potenciálisan meglevő, a társadalmi életmódban gyökerező képességek aktualizálódása, és nem annak a horizontnak a túllépése, amelyet

17. I. P. Pavlov, *Mittwochskolloquien*. II. köt. Berlin 1955. 338., 340. l. III. köt. 95., 238., 260. l. stb.

e társadalmi lét az abban élő emberek tudatának parancsolóan előír.

Így hát elérkeztünk oda, hogy a barlangfestészet reális alapjának feltárásából kiindulva közelebbről meghatározzuk e festészet paradox művészi lényegét. A szubjektív tehetség a vizuális jelenségek megfigyelésének – mienkét messze meghaladó – képessége volt, amelynek segítségével egyediségükben és ezzel a legszorosabban és legközvetlenebbül összefüggő tipikusságukban tudták megragadni a tárgyakat. Mert ha pl. az előbb említett esetet, a lábnyomok pontos észlelését ebből a szempontból közelebbről megvizsgáljuk, láthatjuk: a rendkívül differenciált egyedi eset (fiatal vagy öreg-e az állat, sebesült-e stb.) iránti kivételesen finom érzékenység feltételezi, hogy valami általánosnak (milyen állatfajta lábnyomai) rendelték alá. Amikor tehát e festészetben az egyedi és a tipikus egybeesik, ez csak azt jelenti, hogy művészivé fokozódtak azok a vizuális észlelési készségek, amelyeket a vadászélet hétköznapjainak visszatükrözési gyakorlata szükségszerűen kialakít. Mint láttuk, a társadalmi munkamegosztás, „a hivatásos művészet létrejötte" adta meg a konkrét lehetőséget arra, hogy ezeket a mindennapi gyakorlatban nélkülözhetetlen képességeket művészivé alakíthassák át, s e hivatásos művészetben már csíraszerűen kezdtek megmutatkozni a későbbi, adottságbeli és tudásbeli különbségek. Mármost a valóság e visszatükrözéseinek mágikus célkitűzése egy minden idők alkotómunkájára jellemző „kívülről jövő" meghatározás, amely tartalmilag abban nyilvánul meg, hogy az emberek az akkori élet legfontosabb tárgyaira, az elejthető vadakra összpontosítják figyelmüket, formailag pedig abban a patetikus követelményben jut érvényre, hogy e tárgyakat valódi, természetes állapotukban, tehát egyénileg és egyúttal tipikusan is vizuálisan ábrázolják.

Ez a „kívülről jövő" meghatározás, amely itt merőben mágikus, nevezetesen a valóság utánzása annak érdekében, hogy a „mögötte működő" erőket a közösség szempontjából kedvezően befolyásolják, teremti meg azt a reánk oly paradox módon ható szándékot, hogy az egyes alakokat nagy értékű realizmussal formálják meg, miközben teljesen és gyökeresen figyelmen kívül hagyják az összes olyan vonatkozásokat, amelyek az illető tárgyat környezetéhez, sőt az őt közvetlenül körülvevő térhez fűzik. A felidéző célkitűzés mágikus determinációja ezt a paradoxont is érthetővé teszi: a sikert meghatározó, lényeges kötöttség itt mindenütt jelenvaló, vagyis a mimézisnek csupán az elszigetelt tárgy-

ra kell vonatkoznia, de ily módon bármilyen körülmények között is mindig kihathat a mimetikusan utánzott fajta bármelyik példányára.

E minden környezeten kívül ábrázolt, de éppen ezért realisztikusan-tipikusan felfogott tárgyra való koncentrálás pátoszának még mélyebb okai vannak annál, semhogy kizárólag a mágia akkoriban feltétlenül uralkodó „hamis tudatára" vezethetnénk vissza. Jobban mondva: ennek hatását megerősíti és elmélyíti, hogy e pátosz az élet abszolút elsődleges követelményein alapul. Boas a primitív népek énekeit és elbeszéléseit vizsgálva joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy ezek egészen más emóciókra helyezik a döntő súlyt, mint a mi alkotásaink. Főként az éhséget emeli ki: „A primitív ember számára az éhség egészen mást jelent, mint a mi számunkra, akik rendszerint nem ismerjük kínját, és az éhenveszés borzalmát nem tudjuk elképzelni."[18] A mágikusan meghatározott mimézis az ilyen emóciókat a tárgyak realista-tipikus ábrázolásának képességévé szublimálja, e tárgyak intenzitása azonban, akárcsak az a tény, hogy ez az egyes állatokra irányul, miközben teljes közönnyel viseltetik környezete iránt, e „művészetakarás" általunk leírt irányát erősíti.

Azáltal, hogy a primitív vadászok specifikus vizuális képességei egyrészt felidézésre törnek és művészileg kifejlődnek, és hogy másrészt tevékenységük az ilyen feladatok következtében egy ily módon meghatározott koncentrációhoz jut, a paradoxon nem veszti ugyan el esztétikailag paradox jellegét, mégis úgy látszik, társadalmilag és történelmileg kielégítő meghatározást nyer. Nem az emberiség fejlődésének normális gyermekkoráról van itt szó, amit Marx Homérosszal kapcsolatban kiemel, de annyi bizonyára igaz, hogy az emberek realisztikus-mimetikus képességeinek és lehetőségeinek időelőtti, elszigetelt kitörésével állunk itt szemben, amelyhez közvetlenül-történelmileg nem csatlakoztak ugyan, nem követték és nem fejlesztették tovább, és a későbbi fejlődéssel sem lehet evolúciós kapcsolatba hozni, mégis világosan kitűnik belőlük minden művészet egyik alapvető ténye: a felidéző mimézis és a művészi realizmus felbonthatatlan összetartozása. A mimézis egyik oldala: a világalkotás a kifejtett okokból kifolyólag éppoly teljesen hiányzik itt, amennyire a másik: a realisztikus tárgyalkotás a maga tökéletességében előttünk áll. És ebben egyúttal minden nagy művészet kettős meghatározása kifejezésre jut: az, hogy

18. F. Boas, *Primitive Art.* New York 1951. 325. l.

történelmi lényege elválaszthatatlan esztétikai normájának az emberiség egész történelmi fejlődésére nézve érvényes teljesítésétől. Éppen az valósítja meg ezt az esztétikai egységet, hogy egy egészen kezdetleges, szerfölött primitív szakasz szellemisége emelkedik itt művészetté. Ez az egység abban áll, hogy az alkotások társadalmilag és történelmileg széttéphetetlenül kapcsolódnak keletkezésük talajához, és ugyanakkor – mint minden igazi művészet – valószínűtlenül és mégis közvetlen meggyőző erővel felülemelkednek annak a mindennapi életnek a gondolati és érzelmi szintjén, amelynek talajából kitörtek.

II. A művészet világszerűségének feltételei

Ha most elgondolkodunk e művészet és a normális gyermekkornak jellemzett időszak művészete közti különbségen, akkor az esztétikum genezisének egy másik meghatározását tudatosíthatjuk, amely a későbbi fejlődés során is fontos szerepet játszik: a természeti korlátok legyőzésére, olyan meghatározások előtérbenyomulására gondolunk, amelyek túlnyomórészt az emberek társadalmi összefogásából származnak és létüket az emberek egymás közti viszonyaira, és ezeknek a természettel folytatott – társadalmilag meghatározott – egyre gazdagabbá és mélyebbé váló anyagcseréjére vezetik vissza. Homéroszt nem utolsósorban azért lehetetlen utánozni, mert az ő idejében a természeti korlátoknak ez a visszaszorulása megkezdődött már, de az emberek utánanyomuló társadalmi élete ugyanakkor még egy emberek által emberek számára alkotott, új „természetként" nyilvánul meg. A barlangfestmények paradox szépségében még az hat, hogy a művek be vannak burkolva a természetbe; a természeti korlát még nem mint korlát jelenik meg, hanem mint az emberi élet természetes körvonala. Objektíve az ember természetesen már első munkamozdulatával, első fogalomra törő artikulált szavával felmondta teljes természeti kötöttségét. De hallatlanul hosszú utat kellett megtennie ahhoz, hogy e természetből történő kilépése magánvalóságát tudatos magáértvalóvá változtassa át. Éppen a mágia mint „világnézet", amely a természeti korlátok visszaszorításának első lépéseit az emberek tudatában post festum kíséri – egyszerre megvilágítva és elhomályosítva azt –, teszi lehetetlenné, hogy ezt a megformálódó magáértvalót akár gondolatilag, akár művészileg megformálják. Homérosz gyermeki vonásai éppen azért normáli-

sak, mert ilyen befolyások nem akadályozhatják már meg az embert abban, hogy önmagán elgondolkodjék, míg e korszak többi termékeinek legnagyobb részére az ilyen hatalmak továbbra is hatást gyakorolnak; ezért érvényes rájuk Marx mondása: „Vannak neveletlen gyermekek és koravén gyermekek. Sok régi nép tartozik ebbe a kategóriába."[19]

A természeti korlátoknak ez a visszaszorulása természetesen viszonylagos, és viszonylagosságában egy megszüntethetetlen és éppen ezért rendkívül termékeny ellentmondást tartalmaz. Az ember sem objektíve, sem szubjektíve nem tud a természetből teljesen kilépni. Objektíve azért nem, mert társadalmi tevékenységének nem lehet más döntő területe, mint a társadalom és a természet anyagcseréje. Bármennyire aláveti is a természetet célkitűzéseinek, bármennyire uralkodik is fölötte, épp ennek az uralomnak az a feltétele, hogy a természetet mint tárgyat ne szüntethesse meg. Szubjektíve azért nem léphet ki teljesen a természetből, mert biológiailag a mégoly társadalmivá vált ember is csak mint természeti lény létezhet. Mint ember a saját munkája terméke ugyan, de ezzel csak annyit érhet el, hogy erőteljesen átformálhatja állati-biológiai adottságait és sok tekintetben olyasvalamit hozhat létre, ami ez előtt az ön-alkotási folyamat előtt a természetben nem létezett; de mégsem bonthatja fel azokat a kötelékeket, amelyek biológiai alapjához fűzik még legmagasabbrendű, természettől legtávolabb eső képességeit is. Ezzel az alapvető ellentmondás még viszonylagosabbá válik, és mind magasabb fejlődési fokokon reprodukálódik. Ugyanis egyrészt az ember antropológiai lényege emberré válása óta nem ment át lényeges, minőségi változáson, másrészt a fejlődés során történelmileg létrehozott tulajdonságok és elképzelési módok oly módon rögződnek, hogy minden fellépő újjal szemben közvetlen hatásukban „természetileg" lépnek fel, valamiféle „második természetet" alkotnak. A valódi fejlődésben ezért a tényleges természeti korlátok visszaszorulása gyakran elválaszthatatlanul összefonódik a társadalmi megszokásból létrejövő „második természet" ellen vívott harccal.

A mimetikusan megformált világ tartalma e mozgás folyamán szakadatlanul gyarapodik. A természeti korlát visszaszorulásának csak nyelvi kifejezése negatív; a valóságban itt mindig arról van szó, hogy a társadalom és a természet anyagcseréje egyre intenzívebbé és gazdagabbá válik, amiből szükségszerűen következik,

19. Marx–Engels, *Művészetről, irodalomról*. Szikra, 1950. 28. l.

hogy e folyamat alanyainak, a társadalmat alkotó embereknek egymással is több és sokrétűbb kapcsolatokat kell kialakítaniuk, ami, ismét szükségszerűen, belső meghatározásaikat is szaporítja, sokrétűbbé és finomabbá teszi. Hogy mikor és milyen körülmények között gyakorol az ilyen fejlődés a kultúrára általában és a művészetekre különösen serkentő vagy zavaró, gátló stb. hatást, ez olyan probléma, amelyet mind az egyes konkrét esetekben, mind általánosított módon a történelmi materializmusnak kell megoldania. Mindenesetre eközben az emberek mindennapi életében új problémák merülnek fel, új tartalmak fejlődnek ki, amelyekkel az esztétikai mimézisnek, a művészi megformálásnak foglalkoznia kell. És – ismét tágasabb történelmi perspektívából nézve – a műalkotások saját világának végső kialakítása, világszerűségük gazdagsága és átfogó jellege e fejlődés eredménye lesz. A művészet fejlődését – végső soron – a mindennapi élettel fenntartott kapcsolata hajtja előre, ez kényszeríti arra, hogy művészien oldja meg azokat a problémákat, amelyeket a mindennapi élet felvet a számára.

Itt, hogy a mimetikus műalkotások világszerűségének filozófiai genezisét további lépéssel közelíthessük meg, egy látszólag merőben formai kérdésre utalunk: arra, hogy miként jött létre a festészetben a lokális szín. Wickhoff a görög-római művészetben vizsgálta ezt a kérdést. Széles körű történelmi elemzések alapján arra az eredményre jutott, hogy a színkezelés még olyan viszonylag késői műnél is, mint Nagy Sándor szarkofágja, merőben dekoratív volt, vagyis a fiziológiai színkiválasztás törvényei szerint, a kiegészítő színek alapján épült fel. (Világossárga és ibolyakék, bíborszín és zöld stb.) Wickhoff ezt mondja: „A festővel azonos fiziológiai feltételek között élő nézőre e törvények észlelése, mint pl. az építészet egyszerű matematikai arányai, tudattalanul is örvendetesen megnyugtató hatást gyakorolt."[20] A részletekben (arc, test, fegyverek stb.) csak nagyon lassan lépnek fel a helyes lokális színek, és eleinte a színkompozíció lényegét nem helyezik új alapokra. E festészet történetében úttörő jelentőségű változás okát Wickhoff abban keresi és találja meg, hogy új szükséglet keletkezett: a tárgyakat már az őket körülvevő térben, ettől elválaszthatatlan kapcsolatban akarták ábrázolni: „Mihelyt kidolgozták a hátteret, legyen ez tájék vagy belső tér, már nem lehetett önkényesen elosztani a színeket, vagy ha igen, egészen más korlátok

20. Wickhoff, *Römische Kunst*. Berlin 1912. 100. l.

között, mint az előző időszakban. A tájék és fölötte az ég, a tenger és a folyók, az épületek kívül és belül a szőnyegekkel és holmikkal csak akkor válnak a maguk összefüggésében érthetőekké, ha természetes színük utánzásával ábrázolják őket, és ennek gyorsan oda kellett vezetni, hogy teljesen természetesen ábrázolják az e környezetben mozgó alakokat is."[21]

Láthatjuk: ez a kérdés, ha nem is közvetlenül történelmileg, de esztétikai lényege szerint azokhoz a problémákhoz kapcsolódik, amelyeket korábban, a paleolit korszak barlangfestészeténél tárgyaltunk: a festészet világszerűségéhez. Ugyanis minden további magyarázat nélkül világos, hogy a látható valóság mágikus mimézise csak akkor válhat „világ"-jellegűvé, ha az ábrázolt tárgyak egymással és környezetükkel tárgyiasságukból következő valódi kölcsönös vonatkozásban állnak. A festőileg megformált tér mint ilyen, vonatkozáskomplexumok érzéki-szellemi konkrét egysége, csak ekkor képes arra, hogy egy világ létét művészileg felidézze. Mihelyt ez az ellentmondásos, konkrét egység hiányzik, hiányoznia kell a képből annak a mélységnek is, amelyet annak idején a díszítőművészetről szólva vázoltunk, és az alkotásnak művészi szándéka szerint dekoratív-ornamentális jellegűnek kell maradnia, mint pl. a busmanok képeinek, sőt az imént elemzett állat-festményekkel ellentétben már néhány dél-spanyolországi, paleolit-korabeli barlangkép is ilyen. Valószínűleg nem véletlen, hogy ezek színezésükben nagyon erősen hajlanak arra, hogy merőben fiziológiai feltételektől függjenek, még ha egyes tárgyakat – elvontan nézve – valóságos mintáiknak megfelelően színeztek is, míg amazok igen korlátozott színskálájuk ellenére is jobban megközelítették a lokális színeket. És az sem lehet véletlen, hogy az első esetben, még ha az alakokat a lehető legszenvedélyesebben ábrázolják is, még ha a legerősebb és legdrámaibb módon vonatkoztatják is őket egymásra, csak lapos körvonalak keletkeznek, a második esetben viszont belső, plasztikus mozgás jön létre, amelynél az a benyomás támadhatna, hogy a teret, amelyben az állat él, eltávolították, ellentétben az előbb említett típussal, ahol egyáltalán nincs és nem is lehet tér, még akkor sem, ha az embereket és az állatokat a cselekvés révén egymáshoz kapcsolják.

Az egyébként igen különböző fejlettségű emberek természetesen gyakorlatilag nagyon is uralták már (és ezért ismerték is) az őket közvetlenül körülvevő teret. Tehát amikor a tér mágikus mimé-

21. I. m. 102., 103. l.

zisének szükséglete felmerült, semmiképp sem valamiféle „felfedezéséről" volt szó. Hiszen a fiziológiai-dekoratív színkompozícióval megalkotott „térnélküli" festészet, amelyet Wickhoff jellemzett, átnyúlik olyan korokba is, amelyekben a görög-római kultúra már régen túlhaladt a tér geometriai meghódításának eredeti, merőben empirikus-gyakorlati kezdetein, sőt eredményeit már elméletileg is ki tudta fejezni. Itt azután egy élet-diktálta új szükséglet fejlődik ki és nem csupán a természet megfigyelésének új fajtája; pusztán technikai előrehaladásról persze még kevésbé lehet beszélni. Wickhoff sárga venyigékről és ibolyakék háttérről tesz említést – nyilvánvalóan sem az alkotók, sem a befogadók nem hittek abban, hogy itt a valóság szín-viszonyainak ábrázolásáról van szó. Éppen az új festői kérdésfeltevésnek, nevezetesen a tárgyak lokális színének és egy konkrét, tárgyakkal megtöltött tér megformálásának egyidejűsége bizonyítja azt, hogy a mindennapi életből eredő szükséglet inkább irányult e két meghatározás együttesére, mint a valóság művészi visszatükröződésének új minőségére; e szükséglet a lokális színek élesebb természeti megfigyelését követelte meg, és azt a törekvést, hogy az ember a tér megformálásán technikailag úrrá legyen (perspektíva stb.), de mindezek az új fejlődés kísérőjelenségei csak és nem tulajdonképpeni kiindulási pontjai.

Leonardo da Vinci helyesen vázolta ama új szükségletek esztétikai-filozófiai alapját, amelyek a művészet ilyen formát és tartalmat forradalmasító változásait előidézik: „Ha a költészet az erkölcsfilozófiával érintkezik, akkor a festészet a természet filozófiájának kellős közepén van; ha az előbbi a szemlélődő szellem működését írja le, ez utóbbi a mozgásokban rejlő szellemmel dolgozik."[22] Most már csak a mozgás fogalmának kell – teljesen Leonardo szellemében – olyan tág értelmet kölcsönöznünk, hogy magába foglalhassa az embereknek és vizuálisan észlelhető (szintén elvileg a legtágabb értelemben felfogott) környezetüknek összes kölcsönös vonatkozását. Továbbá azzal is tisztában kell lennünk, hogy nemcsak spontánul keletkeznek ilyen vizuális szükségletek, hanem a művészi tevékenység és befogadóképesség szempontjából bizonyos mértékig tudatossá is tehetők, még ha az esztétikailag – aktív és passzív – résztvevők nem is képesek arra, hogy fogalmilag kifejezzék, amit átélnek és tesznek.

Festészeti térproblémánkat csak a fejlődés ilyen gazdagon bo-

22. *Leonardo da Vinci, Der Denker, Forscher und Poet.* Jena 1906. 156. l.

nyolult feltételei alapján érthetjük meg. A mindennapi gyakorlat kétségkívül a létrejövő, a mágikus és később vallásos előítéletektől megszabaduló tudományos (természetfilozófiai) gondolkodás első időszakaiban kapja az első ösztönzéseket; ismételten utaltunk már a geometria jelentőségére. Az eleinte szemléleten és képzeten alapuló térfoglalás ezzel a tiszta fogalmiság szintjére emelkedik, és ezáltal az emberi élet előtt addig elképzelhetetlen perspektívák nyílnak meg; elég, ha arra az útra gondolunk, amelyet a barlangokban menedéket kereső ember a biztos és állandó otthonok építéséig megtett. Míg az emberek ily módon megtanulják, hogyan legyenek úrrá gondolatilag és gyakorlatilag az őket körülvevő téren, teljesen új élménykomplexum keletkezik bennük, amelyet a vadság korszakában szükségképpen egyáltalán nem ismerhettek: a környezetük, környező világuk fölötti feltétlen uralom élményére gondolunk, arra az élményre, hogy a világ az ember otthona. Sok évezred alatt fejlődik ki ennek anyagi alapja: az élet bizonyos biztosítottságának tudata, a biztonság mint a normális létezés objektív és szubjektív formája. A „normális" szót különösen hangsúlyoznunk kellett, ugyanis a megrázkódtatások, katasztrófák stb. az objektív világképből és ezért élményanyagából nem küszöbölhetőek ki. De a normális emberi élet objektív „biztonságának" ténye, bármilyen szűk körre terjed is ki kezdetben, forradalmat jelent az emberi érzésmódban, és ez ma már olyan magától értetődővé vált, hogy utólag alig élhető át valódi szigorú ellentéte.

Ez azonban semmiképp sem jelenti azt, hogy e vonalnak legalább bizonyos csomópontjait nem lehet többé-kevésbé egzaktul, történelmileg megállapítani. Most röviden a festészet történetének itt leírt ugrását, a kép térmegformálását vesszük szemügyre, mint e fejlődési folyamat fontos szakaszát. Csak miután a biztonság meghatározott fokának gyakorlati, gazdasági, társadalmi és technikai eredményei helyet kaptak az emberek normális életében, csak miután a tudományos gondolkodás elméletileg és gyakorlatilag viszonylagos magaslatra vezette a térösszefüggéseket, keletkezhetett az az érzés, hogy az embereket körülvevő tér nem áll elvileg idegenül, sőt ellenségesen az emberrel szemben, ellenkezőleg, ez a saját világa, valami, ami hozzá tartozik – ami – bizonyos értelemben, bizonyos fokig – saját személyiségének kitágulása.

Kétségtelen, hogy itt az ember szakít a közvetlenséggel és bizonyos távolságot teremt magával, saját tevékenységével, saját létezésével szemben. A munkában jön létre az első valódi szubjek-

tum-objektum-viszony, és csak ez hozza létre a szó igazi értelmében vett szubjektumot. Már Hegel helyesen utalt arra, hogy ezzel megszűnik a puszta vágy és puszta kielégülése közti közvetlen távolsághiány: „A szerszámmal a szubjektum önmaga és a tárgy között egy középet alkot, és ez a közép a munka igazi ésszerűsége."[23] Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy a kép, már puszta tételezettségével is újból, minőségileg hangsúlyozott módon fokozza ezt az új távolságot: egy ember alkotta képződmény keletkezik, amelynek egyedüli célja az, hogy az embert belső és környező világa visszatükröződésével önmaga felől felvilágosítsa, és ezzel a mindennapi életben önmaga számára adott énje fölé emelje és öntudathoz segítse magát. Az ember valóban önmagává válik azáltal, hogy az általa visszatükrözött világban megteremti és birtokba veszi a saját világát.

A festészetnek az a látszólag merőben technikai kérdése, hogy minden dolog lokális színének fellelése révén együttesüket mint konkrét teret mimetikusan lehet ábrázolni, jó példa arra, hogy ez az életérzés: az ember saját világának megteremtése miként nyilvánul meg az esztétikumban. A „saját" szónak itt három értelme van, és e jelenség megértése számára mindhárom egyformán fontos. Először is olyan világról van szó, amelyet az ember saját maga számára, a benne levő emberséges és haladó tartalmak számára alkotott meg; másodszor, e világ, az objektív valóság sajátossága tükörképként jelenik meg, de úgy, hogy e világ óhatatlanul kis részlete, amely a kép közvetlen tartalma, a mindenkor döntő meghatározások intenzív teljességévé nő, és ezzel a tárgyak objektíve talán véletlen együttese egy magában véve szükségszerű világgá emelkedik; harmadszor, ez egy művészi értelemben vett, a mi esetünkben egy vizuálisan-saját világ, amelyben az objektív valóság tartalmai és meghatározásai csak annyiban idézhetőek fel mimetikusan, csak úgy juthatnak esztétikai létezéshez és léphetnek előtérbe, amennyiben tiszta vizualitásba fordíthatóak át. Tehát a műalkotás és meghatározásainak intenzív teljessége feltételezi, hogy érzéki-szellemi megjelenésmódjának ilyen egynemű közege van. A művészetek pluralitása ezért nem egy egységes esztétikai elv (vagy ahogy a nagy idealista filozófusok mondják: esztétikai eszme) differenciálódásának eredménye; ellenkezőleg, ez az esztétikum ős-ténye, és az esztétikai elvhez – gondolatilag és már nem

23. Hegel, *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie.* Leipzig 1923. 428. l.

a közvetlen esztétikum szintjén – csak úgy juthatunk el, hogy filozófiailag tudatosítjuk az egynemű közegek legáltalánosabb, közös vonásait. Még rendszeres együvé tartozásuk sem vezethető le kizárólag egy ilyen elvből, inkább az emberi szükségleteknek abból a rendszeréből származik, amely lehetővé teszi és elősegíti, hogy az ember az esztétikumba fejlődjön át.

A műalkotások így értelmezett saját világából létrejövő mimetikus problémákkal majd később foglalkozunk. A kiindulópont előzetes tisztázására azért volt itt szükség, mert a művészet genezisét objektivációjának, önállóságának legmagasabb szintjén egyébként nem lehetne megérteni. Visszatérünk tehát a genezis filozófiai kérdéseire. Ha a lényegében fiziológiai színezéstől a lokális színek tárgyi hűségéig vezető átmenetet filozófiailag megvizsgáljuk, az először is a közvetlenség felmondásának bizonyul, és ezzel – Hegel helyes felfogása szerint – olyan útnak, amely az absztrakttól a konkréthoz vezet, „mert a közvetlen és az elvont azonos".[24] A dialektika helyes alkalmazása kedvéért itt is figyelembe kell vennünk e meghatározások viszonylagosságát. Mert igaz ugyan, hogy minden közvetlenség elvont a konkretizáláshoz képest, amely megszűntekor érvényre jut; a műalkotások világszerűsége – ha világtörténelmi perspektívából nézzük, és a fejlődés egyenlőtlenségét, visszaeséseit stb. ebben az összefüggésben nem vesszük figyelembe – kétségkívül ilyen irányban épül ki. Ebben tehát a művészet fejlődésének általános törvénye jut érvényre. Ennek azonban nem mond ellent, hogy a közvetlenség bizonyos megvalósulásai, éppen azonosságuk és absztraktságuk tekintetében előnyös helyzetbe kerülnek. Ez a helyzet a díszítőművészetben, ahol a közvetlenség és az absztrakció teljes egyesülése sajátosságának, a művészetek rendszerében elfoglalt helyének alkotó elvévé lesz. De még ott is, ahol ilyen végérvényes rögzítés nem jön létre, mint a fiziológiailag meghatározott színezés imént tárgyalt esetében, a kezdetek különös helyet foglalnak el: egyrészt egyeduralmuk legyőzése olyan minőségi ugrást jelent a fejlődésben, hogy a tulajdonképpeni mimetikus festészet története szigorúan nézve itt kezdődik; másrészt, mint ezt később részletesen kimutatjuk, e megszüntetés nyomatékosan magában foglalja a megőrzés, az új összefüggések közti magasabb szintre való emelés mozzanatát. Mindez természetesen bonyolítja a közvetlenség és az absztrakció hegeli azonosítását, de általános igazságát semmilyen vonatkozásban sem

24. Hegel, *Philosophie der Religion*. Hegel, *Werke*. XI. köt. 313. l.

csökkenti. Épp a legújabb idők festészetében láthatjuk, hogy minden olyan eltökélt kísérlet, amely az elvont közvetlenséghez akar visszatérni, absztrakcióhoz, világnélküliséghez vezet éppúgy, mint ahogy a tiszta absztraktságra törő tendenciákból szükségszerűen egy tárgyiasság előtti, világnélküli közvetlenség következik.

A közvetlenségnek és a közvetettségnek ez a megszüntethetetlen viszonylagossága az objektív és szubjektív dialektika általános törvénye. Az esztétikában is érvényes ez az általános törvény, de itt még az a specifikum járul hozzá, hogy minden műalkotás elvileg egy közvetlenséget képvisel, hogy tehát a művészi alkotás kizárólag azért rombolja szét az élet régi közvetlenségeit, azért szakad el tőlük, hogy az élet új bonyodalmait a műbe felvéve új közvetlenséget hozzon létre. A lokális színek esetében épp az imént jeleztük ezt. Az itt megnyilvánuló konkrét dialektika kiegészítéseképpen hadd jegyezzük még meg, hogy teljesen helytelenül járnánk el, ha a lokális szín által legyőzött eredeti színezés fiziológiai feltételezettségének tényéből abszolút közvetlenségére következtetnénk, és azt hinnénk, hogy ez direkt módon levezethető az embernek mint természeti lénynek fiziológiai alkatából. Már Kant felhívta a figyelmet arra, hogy a színkép tiszta színei nemcsak „érzéki érzelmet" foglalnak magukban, „hanem lehetővé teszik azt is, hogy az érzékek e módosulásainak formájáról elmélkedjünk",[25] s ily módon éppen mert olyanok, amilyenek, közvetlenül ennek kifejlődésévé válhatnak. Itt megelégszünk azzal, hogy regisztráljuk Kantnak ezt a véleményét, amely a most tárgyalt probléma szempontjából nincsen jelentőség híján. Csak annyit jegyzünk itt meg, hogy Kant ily módon a morális tartalmak és a tiszta színek érzelemszerű kapcsolatát a természet emberekre gyakorolt befolyásával próbálja megmagyarázni. Ha így akarjuk esztétikailag megvilágítani, hogy merőben fiziológiai benyomások miként válhatnak emberi, morális és társadalmi tartalmak hordozóivá, és ezáltal a mimetikus aktivitás és befogadóképesség előrelendítőivé, akkor ezzel semmit sem mondtunk. Ugyanis ekkor e morális jelentés fiziológiailag éppoly közvetlen volna, mint magának a tiszta színnek a hatása, ami mind a morális, mind az esztétikai érzések keletkezéséről szóló összes antropológiai tapasztalatnak ellentmond.

Goethe e problémával kapcsolatban lényegesen konkrétabban foglal állást *Színelméletében*, többek között már azzal is, hogy e most tárgyalt kérdésnek egy egész fejezetet szentel és ezt a jellem-

25. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 42. §.

ző címet adja neki: *A szín érzéki-erkölcsi hatása.* Goethe fejtegetései messze túlhaladnak Kantén, már csak azért is, mert a természeti és társadalmi tartalmak egyesülését, amelyet mindketten megállapítottak, nem egyszerűen fiziológiai oldalukról veszi, hogy azután direkt módon az erkölcsi szférába csapassa át, hanem legalábbis példáiban sejteti, ha tudatosan, módszertanilag nem is dolgozza ki, hogy a két tényező között kölcsönhatás van. Így például arról beszél, hogy „az uralkodók féltékenyek a bíborvörösre";[26] vagy ezt mondja: „A fekete szín a velencei nemest bizonyára a republikánus egyenlőségre emlékeztette"[27] stb. Sőt, a színek allegorikus használatának tárgyalásakor hangsúlyozza: „Ebben több véletlenszerű és önkényes, sőt mondhatnánk konvencionális mozzanat van, mivel először a jelkép értelmét kell számunkra hátrahagyni, mielőtt megtudjuk, mit is jelent, milyen viszonyban áll pl. a zöld színnel, amelynek a reményt osztották ki."[28] De ha a „színek" ilyen „érzéki-erkölcsi hatásai" lehetségesek – és a néprajz megmutatja, hogy ilyen hatások már nagyon korán fellépnek –, akkor nyilvánvaló, hogy a két magában véve különnemű tényező egymás mellé való rendelésének semmiképp sem kell egyértelműnek lennie. Tudjuk például, hogy sok népnél a fekete a gyász színe, de nem kevésnél a fehér foglalja el a helyét, és a gyász érzéki-erkölcsi hatását közvetlenül más színek is kiválthatják. Goethe persze nem áll meg *színelméletében* az egyszerű színeknek és kiegészítőjüknek a hatásánál. Abban is messze meghaladja Kantot, hogy számára egy szín sem alkot végérvényes metafizikai egységet. Ellenkezőleg, jelentéktelen árnyalatok, sőt annak az anyagnak a természete is, amelyre a színt felkenik, ellenkezőjére fordíthatja az erkölcsi hatást. Elegendő, ha példaként a sárgáról szóló fejtegetéseit idézzük: „Egy csekély és észrevehetetlen mozgás a tűz és az arany szép benyomását a szenny érzésévé változtatja át, és a tisztesség és gyönyör színe a szégyen, az undor és a kényelmetlen feszengés színévé alakul."[29] Mindebből az következik, hogy az egyes színek hatása már a fiziológiai színezés szakaszaiban sem egyszerűen és direkt módon fiziológiai, hanem az őket alkalmazó nép társadalmi fejlődése következtében különböző módon jelentésmegterheléshez jutnak. Kiegészítő voltuk, mint normális

26. Goethe, *Farbenlehre.* Didaktikus rész. 797. sz.
27. I. m. 843. sz.
28. I. m. 917. du.
29. I. m. 771. sz.

szerkesztési módszerük a fiziológián alapul ugyan, de nyilvánvaló, hogy hatásukban a társadalmi szokás és hagyomány által rögzített asszociációk nem elhanyagolható szerepet játszanak.

De bármilyen sokrétűen közvetett is ez a közvetlen kezdet, bármennyi társadalmi meghatározás érvényesül is fiziológiai lényegében, a lokális színre és a festői térmegformálásra való áttérés mégiscsak ugrás marad. Röviden utaltunk már a tartalmi oldalra, a festészet itt kapott társadalmi megbízatására, arra, hogy az emberek számára saját világot kell teremtenie. Az eme tényállásból kinövő formai problémák egy intenzív teljesség mimetikus visszaadása körül összpontosulnak, amiből az a feladat keletkezik, hogy a forma minden egyes eleme és kiváltképp az ezek közti összes viszonylatok közvetlen egyszerűségüket az egyes részeiként teljesen megőrizve, egyidejűleg különféle, sokrétű felidéző hatásoknak hordozójává váljanak.

Természetesen ezt az intenzív végtelenséget is messzemenőkig társadalmi-történelmi tényezők határozzák meg. Az itt összefogott meghatározások tartalmát, minőségét, gazdagságát maga az élet determinálja, és tűzi a művész elé mint a társadalmi megbízatás formai programját. E kategóriában tehát az intenzitás a történelmi helyzettől függően szegényedhet vagy gazdagodhat, növekedhet vagy apadhat. Ha a művészet bizonyos korábbi termékeit mint primitíveket stb. élményszerűen visszautasítjuk, vagy ha átélésük nem elégít ki bennünket, ennek oka többnyire abban rejlik, hogy ebben a folyamatban a röppálya leszálló ágán foglalnak helyet, vagy éppen azokat a meghatározásokat hanyagolják el, amelyeket a mindenkori jelen a műalkotás esztétikai létezése számára döntőnek tart. A művészet világtörténelmének perspektívájából nézve azonban ez a vonal – az egyenlőtlen fejlődés vonala – fölfelé halad. Ezért a mi esetünkben a minőségi ugrásnak nem mond ellent, ha a festészet saját világának megalkotásánál a lokális színen és a tér megformálásán kívül hiányoznak még egyes olyan vizuális meghatározások, amelyek a festészetnek későbbi történelme folyamán fordulópontjai, forradalmi átváltozásának indítékai lesznek. A fiziológiai, dekoratív színfelfogással szemben a minőségi ugrás kétségtelen. Hiszen még abban is, amit Goethe a színek érzéki-erkölcsi hatásának nevezett, csupán az asszociációk (feltételes reflexek) társadalmi megszokás révén kifejlődött fajtájáról van szó; ezért ilyen alapokon a színek kompozicionális összeillesztésének többé-kevésbé direkt módon a fiziológiailag meghatározott kiegészítő színekhez kellett folyamodnia. A díszítőművé-

szet kompozíciós problémáinak tárgyalásakor utaltunk már ennek egyszerűségére és – viszonylagos – közvetlenségére, elvontságára. Azáltal, hogy a tárgyak megkapják lokális színüket, s ily módon anyagi természetük, keménységük vagy puhaságuk, súlyosságuk vagy könnyűségük stb. stb. festői problémája felmerül, a – fiziológiai – természeti korlátoknak a kompozícióban is vissza kell szorulniuk. Minél inkább a színezés fejezi ki egy tárgy tulajdonságait, annál összetettebben kell a színeknek is egymáshoz kapcsolódniuk, annál nagyobb kerülő utakon valósulhat meg a kép teljességében a színek végső harmóniája, annál jobban eltávolodik a kiegészítő színek alapján történő puszta összecsendüléstől. A vizuális-érzéki tartalom és festői megformálása itt is messze túlhalad a feltételes reflexek érvényességi területén, a nézőtől és kiváltképp az alkotótól olyan vizuális-érzéki képességet követel, amely e területen belül maradva, ezt semmilyen közvetlen módon át nem lépve mégis eléri a szintetikus átfogóképesség és szabatosság fogalmi szintjét.

Csak egy, a szavak művészetéből vett példára szeretnénk röviden utalni, amely minden konkrét vonatkozásban eltér az eddigiektől, csak éppen a genezis problémájával kapcsolatban mutat analógiát. Más összefüggésekben kiemeltük már, hogy sok őseredeti szóképzést úgyszólván természet adta, pittoreszk jellegűnek érzünk, mert érzéki benyomáskomplexumokat, pl. színeket nem fogalomszerű szóval jelölnek meg, hanem hasonlatképpen, a képzetbe átmenő észlelés szintjén; gondoljunk ott idézett példánkra, hogy fekete helyett „olyan, mint a holló"-t mondanak. Már ott is vitába szálltunk azzal a kultúrkritikai-romantikus iránnyal, amely a nyelvi kifejezésnek ezt a fajtáját „költőibbnek" látja, mint a későbbi, fogalmi egyértelműségre törekvő nyelvet. Valójában igazán költői nyelv csak akkor jöhet létre, ha az ember ezt a primitív, a külső és belső világot pusztán közvetlenül „természetien" visszatükröző kifejezésmódot radikálisan legyőzi, ha minden szó, a közvetlen érzékelhetőség elvesztésének árán is, a fogalom szintjére emelkedett, ha a felidézést a mondatban szintaktikailag egyesített szavak, tehát a visszatükrözés egyes, egymásrahangolt, egymás hatását kölcsönösen erősítő vagy tompító verbális jelei hajtják végre. Az imént tárgyalt színprobléma esztétikai analógiája itt világosan megmutatkozik, ha tudatára ébredünk annak, hogy egy ilyen „érzéki-erkölcsi hatás" csak akkor jön létre, ha a mondattanilag összegezett teljességeket és valamennyi elemük felidéző funkciójának sokféleségét elválaszthatatlanul és egyidejűleg téte-

lezik. Éppen ez szünteti meg a „prózát", amelyet jelentése fogalmi egyértelműsége miatt hívnak így; a szó vagy a mondat gondolati élességét azonban nem semmisíti meg, hogy költőivé vált, ellenkezőleg, megőrzése szintén motívum a sokféle jelentés és jelentésvonatkozás ama rendszerében, amely az ilyen teljességeket esztétikai értelemben vett teljességekké emeli fel. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a nyelvi felidézésnek az az eszköze, amit Goethe a népköltészet lakonizmusának nevez, az abszolút elengedhetetlen tartalomnak gyakran látszólag a definíció felé hajló kifejezése a felidézés többi eszközei között nem jelentéktelen szerepet játszik. A szó fogalmi jellege tehát nem változik egyszerűen vissza érzéki észlelések felidézésének jegyévé; ez is megtörténik, de akárcsak a logikai-tárgyi eszmei tartalom megőrzése, ez is csak egy mozzanat a sok között. És csak ezek az összes mozzanatok együtt: minden egyes szó, minden egyes mondattani szókapcsolat, minden egyes logikai-ritmikus, festői-plasztikus szintézis, amely egyes mondatokban és mondatok összekapcsolódásában valósul meg, e jelentések és hangulatok új közvetlenséggé emelt szerves egységét felidéző hangzás, a szavak konvencionálissá vált üres burkának lehántása, és eredeti, gondolatilag és érzékileg egyaránt friss jelentésének felidézése stb. stb.: tehát csak mindezeknek a mozzanatoknak az együttműködése teremthet olyan szószerkezeteket, amelyek felidéző hatása – még a legkurtább költeményben is – saját világot varázsol elő, olyan világot, amely tartalomszerű és formai (verbális) természetét tekintve egyaránt csak egyetlen műnek a sajátja.

Egyáltalán nem igaz tehát, hogy a nyelv – szükségképpen logikai egyértelműség és szabatosság felé tendáló – fejlődésének gyöngítenie kell érzéki átütőerejét. Ez természetesen messzemenőkig megtörténik a fejlett társadalmak mindennapi életében, ahol a nyelv gyakran merőben technikaivá vált érintkezési eszközzé merevedik, és ezáltal nagymértékben sematikussá válik; ilyen esetekben kétségkívül nem ritka az sem, hogy a költészet nyelve is klisészerűvé torzul, vagy hogy egy ezzel pusztán elvontan szembeforduló folyamat következtében, amely nem nyúl vissza a problémakör gyökeréig, mindenütt – pour épater le bourgeois – csupán megfordítja az előjeleket, és a megkapott sémákat mesterkéltekkel helyettesíti. Itt is megelégedhetünk azzal, hogy egyszerűen tudomásul vesszük az ilyen visszaeséseket, hiszen a költői nyelv fejlődése világtörténelmileg a világalkotás fent vázolt módján halad előre annak a növekvő többszólamúságnak az alapján, amelyet az ösz-

szefüggésekből létrejövő jelentéseknek és a ritmikus, hangzásbeli, festői stb. hatások felidézésében megmutatkozó, egyre gyarapodó sokoldalúságnak az egysége biztosít; e szintézisben a társadalomban élő emberek egyre bonyolultabb objektív viszonylatai, és ezeknek a lelki életben tükröződő visszfénye fejeződik ki. De félreismernénk a történelmileg létrejövő és létrejött esztétikai tényállást, ha azért, amiért a tartalom s így kifejezési eszköze is egyre bonyolultabbá válik, elhanyagolnánk a költői nyelv egyszerűsödő, a szintézisekben új közvetlenséget teremtő jellegét. Éppen az ilyen kifinomodó összefüggésekben juthatnak a legegyszerűbb nagy érzések a nekik megfelelő legegyszerűbb kifejezéshez, épp ilyenkor válhatnak a látszólag elkopott, triviálissá vált szavak vagy fordulatok új, jelentős emberi magatartások hordozóivá, és – éppen felületes pillantás számára hétköznapi szóalakjukban – költőileg hozzájuk szabott, világot alkotó megformálóivá. Elég, ha itt azokra a híres záró-replikákra emlékeztetünk, amelyeket Goethe *Iphigéniájában* Thoas mond: „Hát menjetek!" és „Éljetek boldogan!"

Mindezzel legalább jeleztük a művészi szerkezet néhány igen lényeges vonását, és ezáltal az eddigieknél világosabban rögzítettük az esztétikum mindennapi életről való leválásának terminus ad quem-jét. Hiszen itt főként az volt a fontos, hogy megvilágítsuk annak a folyamatnak az elvi irányát, amelyben az esztétikum megtalálja önmagát, és önálló képződményként objektiválódik.

Ezért, hogy az eddigieket összefoglaljuk, és genetikusan egy lépéssel továbbvigyük, hadd pillantsunk vissza jelenlegi problémánk szempontjából az eddig megtett útra. A valóság mimetikus visszatükröződésének világszerűségéről szóló fejtegetéseink a kompozíció bizonyos problémáihoz vezettek, mindenekelőtt a legegyszerűbb, legeredetibb formához, amikor a különféle tárgyak visszatükröződéseit úgy kapcsolják össze, hogy az egy ábrázolt világ átélhető, élményt kicsikaró egysége legyen. Röviden arról van szó, hogy a valóság – többnyire öntudatlan – esztétikai visszatükröződésének két világnélküli, mágikus burokban ható irányzata, amelyet eddig elemeztünk: az egyes tárgyak mimézise és az elvont díszítőművészet összetalálkozik, bizonyos szintetikus egységbe emelkedik. Ez a gondolat természetesen teljességgel nélkülözné az igazságot és sematikus lenne, ha, mint ez a művészet történetében és az esztétikában gyakran megesik, a művészi alkotás egyedi irányait dinamikus entitásokká fetisizálnánk; így a primitív mimézis és a tiszta díszítőművészet kölcsönö-

sen kizárná egymást, szemben állna egymással, és szintetikus egyesülésüket csak egy elméleti salto mortale üthetné nyélbe. Tudjuk azonban, hogy a valódi emberek valódi világában legfeljebb csak a képzelet tűri meg az ilyen fetisizált rögzítéseket. Hiszen minden művészi irányzat az emberek hétköznapi valóságából jön létre; az a lényeges törekvés, az a mód, ahogyan egy ilyen tendencia a valóságot felidéző módon visszatükrözi, tartalmát tekintve nem valamiféle rejtélyes „művészet-akarás" eredménye, hanem a mindenkori társadalmi valóság olyan formában termeli ki, ahogyan e valóság a mindennapi életben tudatszerűen megjelenik: a szükségletek formájában, amelyek pozitív megjelenési módjukat tekintve egészen elmosódottan, kontúrok nélkül, határozatlanul lépnek elő, amelyeket a hétköznapi élet emberei csak szélsőségesen kivételes esetekben bírnának megfogalmazni valamiképpen, és amelyek mégis éppen lényeges tartalmuk szerint igen határozott intenciókkal rendelkeznek.

Láthattuk: a festészet tulajdonképpeni létrejöttét abban az értelemben, amelyet minden történelmi változás ellenére mindmáig megőrzött, elvileg a mimetikus és a dekoratív ornamentális tendenciák egymásra találásából és egyesüléséből lehet megérteni. E helyzet paradox volta, amely feloldhatatlannak látszik, ameddig két kifejlett művészi irányzat áll egymással szemben, csak akkor szűnik meg, ha abból a szükségletből indulunk ki, amely az emberek életében, egymással kapcsolatos viszonyában, a szóban forgó társadalomnak a természettel folytatott anyagcseréjében bekövetkező társadalmi-történelmi változások alapján jön létre. Az, ami a késszé rögzített megformálásban kizárólagos ellentétnek tűnik, a mindennapi kaotikus szükségleteiből magának az életnek az elemévé és mozgásává visszaváltoztatva bizonyára paradox jelleg nélkül, új egységben mint új napi követelmény léphet elő. Az ilyen folyamatokból világosan kitetszik, hogy milyen eleven és termékeny kölcsönös vonatkozások rejlenek a valóság művészi visszatükrözése, valamint a mindennapi élet és gondolkodás között. Az, amit a művészet ábrázol, miközben a világot a maga módján reprodukálja, mindenekelőtt a világosság és a tudatosság sokkal magasabb szintjére emeli a társadalmi-emberi létezés tényeit, mint ezt a mindennapok önálló eszközeivel e szféra emberei megtehetnék. Ez a hatás két egymással szorosan összefonódott irányban bontakozik ki: egyrészt a felidéző benyomás, amelyet a művészi formaképződmény a befogadóban, a mindennapok emberében élménnyé változtat, a tartalomba csap át, mégpedig annál

erősebben, minél mélyebb ez az élmény. Az új valóság, amelyet a műalkotás felidéző visszatükrözése révén általánosan átélhetővé tesz, ezáltal a mindennapi élet – gazdagító, a horizontokat kitágító, az új tények és összefüggések észlelésének képességét erősítő – alkotóeleme lesz. Másrészt azonban megengedhetetlenül leegyszerűsítenénk a helyzetet, ha a tartalmi valóság elsőbbsége miatt elhanyagolnánk azt a direkt vagy indirekt befolyást, amelyet az új formák a mindennapi valóságra gyakorolnak. Az új befogadásának képessége nem fejlődhetne tovább, ha a mindennapi élet embere nem fejlesztené tovább megfigyelései formáit is, nem tanulná meg mind jobban rendezni őket, és a tényeket és vonatkozásaikat nem tudná mind jobban kapcsolatba hozni egymással.

A díszítőművészet korai tökélye és ennek igézete szervesen összefüggött az objektív valóság első nagyszabású gondolati meghódításával, jelenségeinek azzal a törvények szerinti rendezésével, amelyet a geometria hajtott végre. E hatások szükségszerűen tartósak voltak, mivel itt az emberi fejlődésnek nemcsak sokezer éves időszakáról van szó, hanem talán legdöntőbb fordulatáról is: a gyűjtögetésről a termelésre való átmenetre gondolunk. Bármilyen fejletlen is kezdetben a termelés, objektíve egy minőségi ugrás következett be itt, amelynek előbb vagy utóbb az emberek egész anyagi és szellemi kultúrájára ki kellett hatnia, és állandó alapjává kellett válnia. Az elrendezési elveknek mint a természet felett kivívott új uralom visszatükröződéseinek s egyúttal serkentő eszközeinek fellépése és egyre növekvő súlya, az a tény, hogy ezek a mágikus-vallásos kötöttségektől mindjobban megszabaduló világnézetek szerkezeti elemeivé emelkednek, esztétikailag a díszítőművészet hosszú ideig fennmaradó, vezető, sőt egyeduralkodóvá váló hatékonyságában nyilvánul meg. A vadászkorszakból származó mimézis maradványai és az egykori, meg nem ismételhető, semmiképp sem folytatható helyzetből eredő teljesítmények között folyamatosság minden valószínűség szerint nem mutatható ki. Gordon Childe helyesen mondja az új formációba való átmenetről: „Más népek, akik ilyen ragyogó emléket nem hagytak hátra, az új élelmiszert termelő társadalmat alkották meg." Arra is helyesen mutat rá, hogy a mimetikus-realisztikus csúcspont a vadászkorszakban sem lehetett tartós. A jégkorszak után az ábrázolás a konvenciók felé fejlődött: „A művész már nem törekedett arra, hogy egy egyedi, élő szarvast ábrázoljon, vagy legalábbis jelezzen; megelégedett azzal, hogy a lehető legkevesebb vonással

megadja azokat a lényeges ismertetőjegyeket, amelyek alapján egy szarvas felismerhető."[30]

Az új formáció megszilárdulása természetszerűleg még erőteljesebben hatott ebbe az irányba. Scheltemának igaza van akkor, amikor egy ilyen tendencia tényét megállapítva arról beszél, hogy „a látott emlékkép teljesen átalakult konstruált, gondolati képpé, amely a puszta közlésre, a kérdéses tárgyak felismerhetővé tételére szorítkozik."[31] Azt is megpróbálja bebizonyítani, hogy midőn a délen már kifejlődött szobrászat Észak-Európába jött, itt „szintén a semmibe jutott"; „a kezdeti utánzás után az idegen figurális formát megfosztják természeti jellegétől, míg végül kép nélküli, geometriai sémává merevedhet."[32] Az ilyen megállapításoknak van számunkra bizonyos értéke, mivel megmutatják, hogy a valóság elvont geometriai, ornamentális visszatükrözése milyen mélyen gyökeredzik a primitív földművesek és állattenyésztők kultúrájában: még ha fejlettebb kultúrák műveivel kerültek is érintkezésbe, a mindennapi élet az ott kifejezésre jutó mimézist magától értetődően, spontánul elutasította, és ösztönösen a saját esztétikai szükségleteihez idomította, vagyis a mimézist absztrakt díszítőművészetté változtatta vissza. (Az ilyen negatív példa is igazolja, amit a hétköznapi élet struktúrája és fejlődési tendenciája, valamint a megfelelő művészi irányzatok közti kapcsolatokról mondtunk.) Scheltema egyes ténymegállapításainak helyességét azonban eltorzítja, hogy e fejlődési szakaszt egyrészt abszolút példaképpé stilizálja, amikor kifejti: „Még világosabban megmutatjuk majd, hogy a díszítőművészet a tárgyhoz való sajátos hűsége alapján csak alapvetően elvont-geometriai lehet. Már itt is kitűnik azonban, hogy az ó-északi díszítőművészet a megadott okokból kifolyólag sohasem ábrázolhatja a természetet, és még szimbolikus is csak ritkán lehet." Másrészt e – nagyon kérdéses – tényállásból szükségszerűen az következik, hogy – főként az antik – mimetikus realizmust esztétikailag lebecsüli: egy szervesen kinőtt és szervesen fejlődő alacsonyabb kultúra csupán történelmileg érthető önvédelmi harcából, amit egy fejlettebb kultúra hatásai ellen folytat, amelyek befogadására a társadalmi és ezért esztétikai alapok még nem alakultak ki benne, egy magasabb rendű „germán" művészeti elvet vezet le. Scheltema szerint „itt is, e tiszta díszítő-

30. Gordon Childe. *Man makes himself.* London 1937. 73., II. 72. l.
31. E. A. Scheltema, *Die Kunst der Vorzeit.* Stuttgart 1950. 72. l.
32. I. m. 87. l.

művészet esetében adott körülmények között minden bizonnyal beszélhetünk a déli ‚antropomorfizmus' elutasításáról."[33] Az itt megmutatkozó történelemfilozófiát Scheltema következetesen végigviszi. Mint ez Chamberlain és Spengler óta nagy divattá vált, támadást intéz „az ellen az értelmetlen tagolás ellen, amely a történelem lefolyását ókorra, középkorra és újkorra osztja be"[34] és ebből a művészettörténet számára azt a következtetést vonja le, hogy a középkori művészet közvetlenül az őskorhoz csatlakozik, amivel nemcsak a klasszikus ókor szerepét veszi semmibe, hanem a középkor mimetikus-realisztikus tendenciáit is önkényesen kitessékeli a világból.

Az ilyen divatos történelemfilozófiák, mint amilyen a már korábban bírált Worringeré is, a művészet fejlődésének épp a legfontosabb tényeit mossák el és zavarják össze. Ebben az esetben a valóban kibontakozott, világot alkotó mimézis problémáját, a művészetnek mint művészetnek valódi létrejöttét homályosítják el. A primitív paraszttársadalmak díszítőművészete termelésük fejlettségi fokának szerves terméke. Világtörténelmileg nézve annyiban jelent fejlődést a kivételesen kedvező körülmények között megalkotott ősi mimézishez képest, hogy – az alapjául szolgáló magasabb rendű termelési módnak megfelelően – az egység, a rend, a hierarchia, az alá- és mellérendelés problémáját már fel tudja vetni és meg tudja oldani, és ily módon nemcsak magában véve magas rendű alkotásokra képes, hanem olyan elveket is megvalósít, amelyek szükségszerűen minden későbbi művészet nélkülözhetetlen tulajdonába mennek át. Azt kell belátni – és ez ellen védekeznek Worringer, Scheltema és különböző elvbarátaik, ki-ki a maga módján –, hogy az emberiség objektíve, gazdaságilag és társadalmilag túllépett a mezőgazdaságnak és állattenyésztésnek ezen a primitív állapotán, és ezért az elvont rendező elvet a művészetben is konkrét rendező elveknek kellett felváltaniuk. Ez nem olyan követelmény, amelyet valamilyen filozófia állított a művészet elé. Ellenkezőleg, itt az élet egészen egyszerű, az elfogulatlan szemlélő számára könnyen belátható tényéről van szó. A primitív élet mint élet is beéri kevés rendező elvvel. Az ősközösség társadalmán belül az élet, az embereknek egymással és a konkrét közösséggel kapcsolatos viszonya belülről még nem problematikus. A társadalomnak a természettel folytatott anyagcseréje még rend-

33. I. m. 101. l.

34. I. m. 188. l.

kívül egyszerű, a természet fölötti uralom mind külsőleg, mind belsőleg egy parányi területre korlátozódik. Ezért juthatott a geometria elvont, de elvont érvényességi körén belül abszolút és hiánytalan elve a művészi gyakorlatban is olyan hatalmas és patetikus jelentőséghez, hogy évezredekig monopolisztikusan uralkodhatott a művészi alkotáson és műélvezeten. A világnélküli mimézis, a világnélküli díszítőművészet és a világot alkotó művészet látszólag meglepő történelmi sorrendje magyarázatot nyer, ha meggondoljuk, hogy csak a társadalomban egyetemessé vált munka juttatja például a ritmust (de a szimmetriát vagy az arányosságot is) olyan hatalomhoz, amely minden életmegnyilvánulást áthat. Ez a vadászok és gyűjtögetők életéből még hiányzik, bármilyen jelentős volt is a tánc számára a ritmus; elterjedése ellenére is hosszú ideig kizárólag elvont marad. Csak a munka növekvő egyetemessége teremt létszerű lehetőséget arra, hogy az ember a valódi tárgyakat és tárgyi viszonylatokat szintén ritmikus rendben, szimmetrikusan és arányosan szabályozva mimetikusan reprodukálhassa.

Azonban éppen mert e neolit korabeli társadalom egy folytatható és továbbfejleszthető termelési módon alapult, e társadalomnak legalábbis meghatározott helyeken és meghatározott időben mindig túl kellett lépnie ezen a szakaszon. Gordon Childe helyesen beszél egyrészt egy neolit korabeli forradalomról, másrészt azonban éppoly helyesen teszi hozzá, hogy ezen az alapon egy második, „városi forradalomnak" kellett bekövetkeznie. Ez a második forradalom az elsőtől főként abban különbözik, hogy nem jelent újrakezdést (mint az első a gyűjtögetéshez képest), hanem a régebbi formációkat éppen a minőségi ugrással folytatja és fejleszti tovább. Minket itt azok a mindennapi élet alapján létrejövő új szükségletek, azok a napi követelmények érdekelnek, amelyeket az új társadalom a művészet elé állít. Az ősközösség szétesése a döntő: az ősi társadalom felbomlik, és a társadalom valamint az ezt kitevő egyének közti ellentmondásosságot maga az élet veti fel. Korábban, Marxra hivatkozva, utaltunk már arra, hogy ennek az átalakulásnak a formája, szerkezete és fejlődési iránya stb. nagyon különböző utakon indulhat meg; így különösképpen döntőek azok a különbségek, amelyek egyrészt Görögország és Egyiptom, Elő-Ázsia stb. között, másrészt mindezen országok és a germán népek között kialakultak. A görög ókor döntő jelentősége – fejtegetéseink szempontjából – főként abban áll, hogy a társadalom és az egyének antagonisztikus ellentmondásainak rendszerét e

problémakomplexum valamennyi meghatározását átfogva először itt vitték következetesen végig. Ez különbözteti meg már a homéroszi eposzokat is a keleti népek hasonló költeményeitől; az eltérés azonban főként a tragédiának mint műfajnak a keletkezésében jut kifejezésre. Aiszkhülosz második színésze bevezette a dialógust, és ez formai-művészi módon fejezi ki, hogy a dráma dialektikus-dialogikus elve egyfajta mimetikus világalkotás alapjává vált. És az az általánosan ismert tény is, hogy e teljesen új műfaj tartalmát legalábbis kezdetben a régi nemzetségi társadalom felbomlásából létrejött új világnak és saját eredetének a vitája szolgáltatja, ismét igazolja eddigi fejtegetéseinket: a múlt és a jelen közti dialektikus ellentmondás, a jelennek az ilyen harcok eredményeképpen létrejövő jellegzetessége az, hogy az ember teljesen új módon fogja fel a világot, amelyben élnie kell. A dráma új formája annak a társadalmi megbízatásnak a teljesítése, amelyet a rohamosan változó társadalmi valóság kaotikusan és formátlanul a művészetnek ad.

Mivel a dráma mint világot alkotó műfaj csak egy önmagának mint nyilvánosságnak a tudatára ébredt társadalmi fok talaján jöhet létre, viszonylag könnyen át lehet tekinteni a létrejöttében szerepet játszó genetikus összefüggéseket. Nagyobb nehézségeket támaszt, ha a festészet imént vizsgált tér- és ezáltal világalkotását vesszük szemügyre. Itt olyan szükségletek létrejöttéről van szó, amelyek gyökerei sokkal inkább rejlenek a mindennapok magánéletében, és ezért jóval nehezebb egyértelműen kimutatni őket, mint a közélet összes ismeretes tényeinek alapjait. Mégis hadd utaljunk röviden néhány mozzanatra. A védelmet adó barlangoktól a városalapításokig hosszú folyamat zajlott le, amelyben az élet fokozódó biztonsága és az ezzel együtt növekvő szabad idő és kultúra a menedéket adó hajlékból kicsinosított otthont alkotott. (Ebben az összefüggésben csaknem kivétel nélkül a már határozottan kialakult uralkodó és kizsákmányoló osztályok mindennapi életének szükségleteiről beszélünk.) Az otthon körül is létrejön – mind nyilvános helyen, mind magáncélokból – olyan természeti környezet, amelyet az ember kezdetben csak kiválaszt, később már önállóan képez ki, s ezekben a természet már alárendeltnek látszik olyannyira, hogy uralkodó szerepet kezdenek játszani benne mindazok a mozzanatok, amelyek az emberi élmények, érzések stb. hordozóivá váltak. (Ligetek, kertek stb.) Ha például Homérosz idejében még a legpazarabb kertek is lényegé-

ben gazdasági kertek voltak,[35] a homéroszi leírások mégis azt mutatják, hogy az embereket nem kizárólag anyagi termékenységük érdekelte, hanem ezek a legkülönfélébb élményeket is felidézték bennük; az isteneknek vagy hősöknek szentelt ligetek hatása még kifejezettebben ilyen irányú volt. Ezen a tényen mit sem változtat, hogy itt vallásos tartalmú érzések is kibontakoztak.

Sokáig sorolhatnánk még az ilyen tényeket. Céljaink számára azonban elegendő, ha megállapíthatjuk, hogy az emberek egy meghatározott kultúrfoktól kezdve a konkrét teret mint természetes, állandó környezetüket kezdik örömtelien átélni, éspedig a konkrét, tárgyakkal megtöltött konkrét teret, amelyet egy mégoly ornamentálissá vált puszta geometria sem tudna vizuálisan birtokba venni és felidéző módon kifejezni. Ez a helyzet még élesebb megvilágításban jelenik meg, ha arra gondolunk, hogy az ilyen templomokat, kastélyokat, ligeteket az őket befogadó fantáziatevékenység kedvéért hősökre, istenekre, félistenekre stb. való misztikus emlékezések töltik meg, hogy az ilyen helyekhez kötött, életükből vett események hozzátartoznak ahhoz a hatáshoz, amelyet pl. egy liget kivált. A mindennapi élet ilyen és ehhez hasonló lelki tényeiből jön létre a festészettel szemben támasztott, imént vizsgált napi követelmény: az, hogy mimetikusan ábrázoljon egy mindenkor konkrét teret, amelyet szintén konkrét jellegű tárgyak töltenek ki, s amely mind az alakokat, mind a tárgyakat úgy fogja át, hogy ezek az egyedül alkalmas helyet látszanak elfoglalni benne, s a néző számára is úgy jelenjenek meg, mint az emberek saját világának láthatóvá és áttekinthetővé vált képmásai. De a fent vázolt szükségletek, amelyek ilyen követelményeket életre hívnak, egyúttal a mimetikus ábrázolás térdíszítési jellegét is meghatározzák. Ez az ábrázolás tehát nem csupán egy konkrét, megelevenített teret tükröz vissza, hanem ugyanakkor olyan funkciója is van, hogy egy reális és konkrét teret megelevenítsen és még inkább az emberek otthonává, saját világává tegye azt.

E két követelmény-komplexum egyidejűsége meghatározza az itt létrejövő új vizuális-művészi szintézis döntő jellegzetességét, azt, hogy a festői alkotómunka egymástól elválaszthatatlanul dolgozik két és három dimenzióban. Emlékezzünk csak vissza: a paleolit kor rendkívül fejlett mimetikus festészete egyáltalán nem ismerte a két dimenziót. A barlangfestészet valamennyi megfigyelője leírja azt a tényt, hogy a kép egyáltalán nem vette figyelembe a

35. M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*. Jena 1926. I. 156. 557. l.

falat, amelyre festették. A festők kizárólagosan egy mimetikus tárgy egyediségére koncentráltak, aminek kettős következménye volt: a kép kétdimenziós voltának hiánya egyúttal azzal jár, hogy megszűnik közte, valamint más térbeli tárgyak és bármilyen konkrét tér közti kapcsolat. Bizonyára nem véletlen, hogy amikor, mint láttuk, egy ilyen vonatkozásokban gazdag többtárgyúság kezd létrejönni, ezzel együtt az egyedülálló individualizálás csodája érvényét veszti, és az összekapcsolt alakok az ornamentális egyszerűsítéshez és elvontsághoz közelednek. A múlt másik véglete, a díszítőművészet pedig a harmadik dimenziót tüntette el teljesen; ez még akkor sem jön a vizuális-művészi hatás szempontjából számításba, amikor a domborműszerű feldolgozás következtében három dimenzió anyagilag-tényszerűen jelen van. Az ábrázolt tárgyak mimetikus teljesség nélkül valók; csupán egy titkosírás éppoly megismerhető rejtjelei, annál is inkább, mert, mint szintén láttuk már, a vonatkozások rendszerint nem az ábrázolt dolog tárgyiasságának lényegéből származnak.

Nagyon egyszerű és az idealista dialektika módszere szerint logikus is volna, ha e forma–tartalom-komplexumban olyan szintézist pillantanánk meg, amely a merőben mimetikus tézisből és a merőben ornamentális antitézisből jött létre. A valóság dialektikája azonban sokkal bonyolultabb, mint az ilyen sémák. Hiszen láttuk már, hogy azok a művészi irányok, amelyeket felvázoltunk, és a nekik megfelelő művészi szerkezetek nem egymásból bontakoztak ki, hanem egy bonyolult történelmi fejlődés esztétikai visszatükröződései és kifejezési formái. Egyrészt a mimézis kifejlődése történelmileg egyáltalán nem függ össze a paleolit kor mimézisével. Másrészt az ornamentális-dekoratív elv befogadása sem jelenti, hogy az új szintézis ezt változatlanul fogadta magába. Ellenkezőleg, a felidéző vizualitásnak azok a művészi tapasztalatai, amelyeket e rendezési elv alkalmazása során hosszú idő alatt összegyűjtött, minőségileg ismét megváltozott módon az új művészi világszemléletnek csupán lényeges alkotóelemeivé válnak.

Röviden összefoglalva ezt mondhatnánk: e tapasztalatok a világnélküli díszítőművészetben a művészi rendezés egyedül döntő elvei voltak. Egy egyetemességre törő mimézis új összefüggésében, ahol nemcsak magukat az ábrázolt tárgyakat, hanem egymáshoz és az őket környező, általuk kitöltött térhez való viszonyukat is ábrázolják, a döntő rendezési elveknek is mimetikus jellegűeknek kell lenni, hisz e teret a bonyolult kölcsönös vonatkozások így megalkotott rendszere konkrétan felidézővé és érzékileg egyéni-

tetté tette, és ezért már nem, vagy legalábbis csak másodsorban határozhatják meg elvont geometriai kategóriák. Ez annyit jelent, hogy a fejlődés főáramában olyan kompozíció jön létre, amelynek elveit az alakok és a tárgyak háromdimenziós együttélésében, vonatkozásaik jellegéből (például drámaiságuk természetéből, mint más és más módon Michelangelónál és Rembrandtnál vagy az alakok reprezentatív funkciójából, mint gyakran Raffaellónál stb.) lehet levezetni. Ezek az elvek már kezdetben is magukon viselik a kifejlett esztétikum arculatát: konkrét megvalósulásukban – anélkül, hogy a mű értékén csorba esne – megismételhetetlenek, vagyis minden egyes esetben az ábrázolandó konkrét tartalomból kell szervesen kinőniük, s e tartalom egyedülálló voltát kell a művészet sajátos módján általánosítaniuk. Ezért oly kimeríthetetlenül változatosak történelmileg és egyedileg az így létrejött kompozíciók. Ez azonban semmilyen körülmények között sem jelent szubjektivista önkényt. Egyrészt a kompozíció elveit mindenkor a tartalom határozza meg. Ez ismét egy konkrét időben élő konkrét nép és konkrét osztály társadalmi szükségleteiből származik, és a művész világnézete az itt felmerülő problémákkal kapcsolatos állásfoglalása révén vizuális formába csap át. Így hát az ábrázoló szubjektivitás igen széles körben szabadon tevékenykedhet·ugyan, de ugyanakkor az ily módon létrejövő tartalmi-formai mozgástér jellege, terjedelme stb. határok közé szorítja, és meghatározott irányzatokra, kifejezésmódokra, kifejezési eszközökre stb. kényszeríti. Másrészt az alkotói szubjektivitás azon az úton halad, amelyet e tényező meghatároz a számára. A művész – ha művész akar maradni – semmiképp sem térhet ki az elől, hogy következetesen végigvigye, amit így vagy úgy elkezdett, sőt szubjektivitása épp azzal ad bizonyságot esztétikai értékéről, hogy neki mer vágni egy művészileg járható, noha tán mégoly merész és szokatlan útnak, és következetesen, az utolsó lépésig végig tud menni rajta.

Ez azonban csupán a kompozíciós probléma egyik oldala: a háromdimenziós konkrét vizuális-felidéző tárgyiasság egysége. De minden kép – a sokféleség benne megalkotott konkrét-térbeli egységétől elválaszthatatlanul – a sokféleség kétdimenziós egységét is megvalósítja. E két – elvontan-gondolatilag nézve – különböző, sőt különnemű rendszer egybeesését nem képzelhetjük el elég tökéletesnek és bensőségesnek. Egy kép minden ecsethúzásának, minden színének, vonalának, árnyékának stb. mind a kétdimenziós, mind a háromdimenziós egységben és rendszerben

maradéktalanul be kell töltenie szükségszerű – a felidézést helyesen irányító – funkcióját. A festészet világszerűségét nem utolsósorban ez a konvergencia hívja életre. Ugyanis az ábrázolt mű egészének, valamint összes részeinek intenzív végtelensége nagyon nagy mértékben kötve van ahhoz, hogy a kép minden elemének az egyedi megformálásban és szerkezeti összekapcsolásban egyaránt áttekinthetetlenül sok feladatot kell megoldania, és e szerkezetnek minden pillanatban képesnek kell lennie arra, hogy új és új oldalról nyilvánuljon meg. Csíraszerűen már a mimézis kezdeti formája is magában foglal egy ilyen tendenciát, de ez csak akkor emelkedik minőségileg magasabb szintre, csak akkor tágul ki, mélyül el és válik intenzívvé, ha a konkrét teljességre törő térszerű tárgyias mimézis szétválaszthatatlan egységre lép a dekoratív-ornamentális elemnek ezzel az új formájával. Mindkét tényezőt módosítja, hogy megszüntethetetlenül egymásra vonatkoznak. E kölcsönös vonatkozásban még tovább kell erősödnie annak a törekvésnek, amely a teljességet tűzi ki célul, a gyakran extenzitásra irányuló tendenciákat viszonylag kis térbe szorítja, s az ábrázolás tárgyai közti vonatkozási rendszert intenzívvé akarja tenni. A dekoratív-ornamentális elv viszont sokat veszít elvontságából és tartalmatlanságából (vagy transzcendens tartalmiságából, ami ugyanazt jelenti). Miközben azonban munkája az egész mű szolgálatában arra redukálódik, hogy a konkrét tárgyakat és éppoly konkrét vonatkozásaikat egymással kétdimenziós összefüggésekbe hozza, vagyis dekoratív lehetőségeiket valóságra ébressze, a privatív elem ebben az elvben pozitív hangsúlyt kap. Egy olyan törekvés végső kiteljesedésének elvévé válik, amely a konkrét teljességet, az alapos tartalmiságot, az emberek saját művészi világát tűzi ki célul.

Hadd emlékeztessük itt az olvasót a visszatükröződés elvont formáiról szóló különálló elemzésünkre. Ott kimutattuk, hogy a visszatükröződés összes elvont formái – a teljesen tisztán geometriai díszítőművészet egyedüli kivételétől eltekintve – a valóság mimetikus ábrázolásánál pusztán megközelítő jellegűek. Azáltal, hogy az ilyen formák (ritmus, arány, szimmetria stb.) egy reálisan tárgyias, világszerű valóság rendezési elveiként jelennek meg, alkalmazhatóságuk egyszerre jelent beteljesedést és önfelbontást. Minél világszerűbb egy mimetikus képződmény, annál határozottabban kell az elvont formák e pusztán megközelítő jellegének érvényesülnie. Ez azonban egyúttal az egész tartalom–forma-viszonyban is minőségi fordulatot jelent. A geometriai elv most

már pusztán a mimetikus koncentráció legszélső határaként jelenik meg, csaknem mint egy kanti értelemben vett „szabályozó eszme", azáltal, hogy az egész reális tárgyiasságot meghatározza, és ugyanakkor semmit sem határoz meg belőle. Elég talán, ha az ilyen kompozíciófajta egyik leghíresebb példájára, Leonardo *Szent Anna harmadmagával*jára (Louvre) emlékeztetünk. Wölfflin az egész kompozíciót mint egyenlőszárú háromszöget írta le: Leonardo „az összes figurát... összpontosítva mozgatja, és az ellenkező irányokat zárt formákká vonja össze"; kísérletet tesz arra, hogy „minél kisebb térben minél több mozgástartalmat helyezzen el" stb.[36] Aligha szükséges további fejtegetés ahhoz, hogy megvilágítsuk, milyen ellentét van egy ilyen háromszög és egy valódi elvont díszítőművészetben felhasznált háromszög művészi funkciója között. Itt konkrétan megmutatkozik, amit korábban csak általában állapíthattunk meg, hogy az elvont elrendezési elveket – a munkának az emberi életben betöltött egyetemes szerepe következtében – a konkrét tárgyiasság kategóriáivá kell átdolgozni.

Ha itt a képben levő dekoratív-ornamentális tendenciákról beszélünk, akkor – mint az eddigi fejtegetések világosan megmutatták – már semmiképp sem a tiszta geometriára gondolunk. Sőt, azt is mondhatnánk: minél jobban kifejlődik a festészet, minél jobban megtalálja önmagát mint művészetet, annál nagyobb jelentőségre jut a színek dekoratív összhangja, az, hogy legbonyolultabb, tárgyiasságot és térbeliséget kialakító funkciók (clair-obscure, árnyék, levegőperspektíva, valőr stb.) végső soron fiziológiai harmóniájukon alapulnak. Minél kifejlettebb a festészet mint olyan, annál közvetettebb, rejtettebb formákban jelenik ez meg; mégis mindig jelen kell lennie, mint alapnak, másként a kétdimenziós összefüggés teljessége tarkává, jellegtelenné, zavarossá stb. válik. A tiszta festőiségnek ez a felsőbbsége persze nem korlátozódik egyedül a színezésre, hanem a kompozíció minden mozzanatát áthatja; egy fekete-fehér rajzot merőben festői értelemben is fel lehet vázolni, s a színes képeknél a rajz uralkodó szerephez juthat és a színek járulékossá süllyedhetnek. (Gondoljunk egyrészt Rembrandtra, másrészt Botticellire.) Bármilyen bonyolultan, kuszán, rejtve hatnak is ezek a meghatározások, az eredmény mégis mindenkor a kép kétdimenziós harmóniája, s a művet mindenkor a dekoratív elvek rendezik és uralják. Persze ez nem mindig jut azonnal érvényre. Épp az újkori festészet törté-

36. H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*. München 1904. 35., 36. l.

nete mutatja, hogy gyakran az új irányzatokat csaknem kizárólag attól függően fogadják lelkesülten vagy utasítják el szenvedélyesen, hogy a háromdimenziós saját világ ábrázolása iránti napi követelményekhez képest hogyan sikerült a jelenkor sajátos mimézise. Csak egy bizonyos idő elteltével, miután e harcok már régen lezárultak, hatolt az ilyen képek díszítő, dekoratív lényege az esztétikai köztudatba. Ilyen és ezekhez hasonló tények, azoknak a szubjektivista és formalista tendenciáknak a hatásától tovább erősödve, amelyeket a filozófiai idealizmus a polgárság hanyatló korszakának művészetszemléletében elősegít, oda vezetnek, hogy sok jelentős műértő a festészetben a dekoratív elemet egyszerűen a művésziséggel azonosítja. Bernhard Berenson például különbséget tesz a festészetben az illusztráció és a dekoratív elvek között – az előbbibe sorol minden „művészeten kívüli" tartalmat, mindegy, hogy ez a külső világhoz vagy a belső szellemhez tartozik-e, s egyedül művészinek az utóbbit, a dekoratív elveket ismeri el. „Az összes dekoratív elemek – fejti ki végül – amelyek egyébként nézetem szerint a műalkotásban a leglényegesebbek, felülemelkednek a divat és az ízlés átalakulásain."[37]

Az állítólag teljesen művészeten kívüli tartalomnak és az állítólag egyedül művészi formának ez a merev elválasztása széttépi a műalkotás eleven egységét. E felfogásmód nagyon elterjedt az utolsó évszázad művészetszemléletében, még ha tehetséges történészek érzéke és elemzése sokkal mélyebbre hatol is, mint a támaszukul szolgáló teoretikus fejtegetések. Így például Riegl is kizárólagos módon szembe akarja egymással állítani a tartalmat és a formát. „Az ikonografikus tartalom teljességgel különbözik a művészitől; a (meghatározott képzetek felidézésére törő) cél, amelyet az előbbi szolgál, külsőleges, akárcsak az iparművészeti vagy építészeti művek használati céljai, míg a mű tulajdonképpeni célja egyes-egyedül az, hogy a dolgokat körvonalaik és színük szerint síkban és térben úgy ábrázolja, hogy a nézőben felszabadító tetszést váltsanak ki." Rieglt sok más művészettörténésztől előnyösen különbözteti meg, hogy az ikonografikus és a művészi tartalom összefüggését legalábbis mint problémát észreveszi: „Ugyanis kétség sem fér ahhoz, hogy belső összefüggés van az elképzelések között, amelyeket az ember a műalkotásban megjelenítve látni akar, és a magatartásmód között, ahogyan az e célra szolgáló ér-

37. B. Berenson, *Mittelitalienische Malerei*. München 1925. 27., 28. l.

zékelhető eszközök (a figurák stb.) kidolgozását látni szeretné."[38] Természetesen tény és való, hogy az ikonografikus tartalom feldolgozása nagyon gyakran teljesen elválik a megformálás esztétikai kérdéseitől, és hogy másrészt éppoly gyakran a tartalom csupán ürügyül szolgál festői, dekoratív hatásoknak a történelmi tértől és időtől független kifejezésére.

Elvileg azonban már itt utalnunk kell arra, hogy az úgynevezett ikonografikus tartalom annak a követelménynek a része, amelyet az élet mindenkor a művészet elé állít. Meghatározott emberi helyzeteket, ezeket előkészítő és belőlük következő cselekvéseket, meghatározott jellemeket, sorsokat, emberek közti viszonylatokat stb. fog át. Míg azonban az ilyen komplexum, mint mítosz, monda, szent vagy világi irodalom a tartalmi követelményt szolgáltatja a művészi ábrázolásnak, a művész szemszögéből mégis minden tartalmi meghatározottság ellenére, még egy teológiailag éles elméjű, egzakt megfogalmazás esetén is csak messzemenőkig kaotikus, formátlan jellegű nyersanyag marad. Az irány és a megformáltság csak akkor jön létre, ha az alkotó művészileg konkrét képtartalommá változtatja át azt, amit posztulátumként, társadalmi megbízatásként vele szembeállítanak, mert a festői megformálás mind a dekoratív, mind a mimetikus, mind pedig kettőjük egysége, amikor a háromdimenziós kompozíciós elvek és elemek a kétdimenziósakkal egybeesnek – csak mint e különös –, többé már nem ikonografikusan általános tartalom különös formája juthat érvényre. E viszonyt természetesen dialektikusan helyes arányban kell értelmeznünk. A festészet nem az ikonografikusan adott társadalmi megbízatás egyszerű megvalósítása, de e megbízatás nem is csak puszta ürügy, amiből a művészet azt csinálhat, amit akar. Lényegét leginkább mint mozgásteret jellemezhetjük: konkrét, mivel a mindennapok kívánságait valamiképpen összefogja, és bizonyos alakot, bizonyos irányt stb. ad nekik; elvont, mivel a benne szunnyadó, gyakran ellentmondásos lehetőségeket csak a művészileg formáló tevékenység valósítja meg egyértelműen. Az itt létrejövő, fölöttébb bonyolult viszonyokra maga Riegl hoz egy igen szemléletes és tanulságos példát. Kimutatja, hogy bizonyos ilyen tartalmak az átlagot tekintve meghatározott formai megoldások felé konvergálnak ugyan, de egyértelmű vagy ami még több: kényszerítő kötöttség nem forog fenn, így tehát más megoldások is lehetségesek, amelyek az alapvető tartalmat

38. A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*. Wien 1927. 229. l.

nem adják fel teljesen, de ugyanakkor mindenesetre e tartalmon belül jelentős változásokkal szolgálnak. Riegl az úgynevezett régensképekről beszél – e témát társadalmilag alaposan indokolt okokból kifolyólag a XVII. század holland festészete nagyon kedvelte. Riegl nem csupán elméletileg, hanem egy nagy tényanyagot is felhasználva megmutatja, hogy ez a téma „természetszerűleg" olyan kompozíciós módot követelt meg és hozott létre, amely a figyelem koordinálására törekedett. Egyúttal azonban arra is rávilágít, hogyan helyettesítette Rembrandt *Staalmeesters*jében a mellérendelést alárendeléssel, mivel itt is világszemlélete alaptételét követte, s e szemlélet „tárgyaiban mindig egy drámai konfliktus csíráira vágyakozott".[39]

E kérdés további részleteivel itt nem foglalkozunk. Csupán két fontos megállapítást kell megismételnünk: először is azt, hogy az „ikonografikus" társadalmi megbízatás a művésznek meghatározott mozgásteret kínál, még ha az eközben fellépő különbségek nem is mindig éleződnek ki addig az ellentétességig, amely itt napfényre bukkan; másodszor, hogy eközben olyan elvek lépnek fel, amelyek közvetlenségükben mind a két-, mind a háromdimenziós kompozíció formális rendezésére hivatottak. (Itt mellé- és alárendelés.) Ezek azonban, a művészi gyakorlatba átültetve, rögtön a kép felidéző hatásának minősége szempontjából döntő tartalmi irányt vesznek fel (itt: nyugodt állapotrögzítés vagy belső drámaiság). Ez az összefüggő kettős meghatározás egyrészt azt mutatja meg, hogy a műalkotás tartalmi és formai mozzanatai között milyen szilárd és ugyanakkor milyen rugalmas dialektikus kölcsönhatás feszül, másrészt azt, hogy a művésznek kora nagy kérdéseivel kapcsolatos állásfoglalása egyúttal a megformálásnak is kiindulópontja és betetőzése, éppen azokban a látszólag merőben formai kérdésekben, amelyek a kép végső dekoratív formaelvéből következnek. Rembrandt lenyűgöző nagysága nem utolsósorban azon alapul, hogy a felemelkedő polgári Hollandiában, ahol művészileg rangos kortársainak lényeges élménye a polgári társadalom biztonsága volt, amelyet helyeseltek, ő mindig újból e társadalom drámai ellentmondásosságára bukkant; a mellé- és alárendelés kompozíciós ellentétének, amelyről az imént beszéltünk, szintén ebben rejlik a forrása. Mellesleg megjegyezve: nagy – sematikus-formalista – hiba volna, ha az ilyen kompozíciós elvek

39. A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*. Wien 1931. szövegkötet, 209. l.

ellentétét egyszerűen az itt jelzett világnézeti ellentétekkel azonosítanánk. Az alárendelés nagyon könnyen fejezhet ki nyugalmat és egyensúlyt, mint Giorgione castelfrancói *Madonnájának* esetében, de ha például Pieter Brueghel a keresztet hordozó Krisztust olyan „mellérendeléssel" ábrázolja, hogy ez az áldozatok végtelen áradatában (Alba flandriai rendszerének áldozatai között) csaknem eltűnik, akkor itt a drámai-tragikus elv addig ismeretlen, hatalmas fokozódásának lehetünk tanúi. Minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy az itt kifejtettek minden esetben érvényesek, amikor a dekoratív-kompozicionális elveket a mimetikus-világszerű képződmények végső formai összefogása érdekében alkalmazzák.

Eddigi fejtegetéseink megmutatták, hogy a visszatükröződés elvont formái, amelyeket a világot alkotó mimézis bekebelez, nemcsak antinomikus ellentétben nem állnak a mimetikus-realista tendenciákkal, hanem termékeny ellentmondásosságuk következtében éppen arra hivatottak, hogy ezeket felerősítsék. Bizonyos látszólag paradox helyzet csak ott keletkezik, ahol a mimetikus festői megformálásnak olyan ornamentális elemek válnak alkotóelemeivé, amelyek egy kezdeti szakaszban olyan, persze világnélküli, de éppen e világnélküliségükben belsőleg tökéletes, nagy művészeti ágat tudtak önmagukban megalkotni, amelynek érvényessége nem szűnt meg és nem fog megszűnni. Azért kellett az új, világot alkotó festészetben betöltött funkcióit részletesen kifejtenünk, mert éppen itt – és a domborműszobrászat kivételével csak itt – jut ilyen funkciókhoz. Az elvont formák máshol mindenütt az összmegformálásnak eleve csak puszta mozzanatai, és nem tudnak önálló, zárt esztétikai rendszereket alkotni; s a többi művészetekben, például az irodalomban vagy a zenében csak átvitt, közvetett értelemben hat a dekoratív-ornamentális elv.

Ezért kellett a látszat-paradoxont éppen a festészet tárgyalásával feloldani, és ily módon megmutatni, hogy az ornamentális, dekoratív tendenciák lényegében a mimézis tökéletes művészi megvalósításának szolgálatában állnak. (E tényállás érvényességén mit sem változtat, hogy a történelem folyamán festenek olyan képeket is, amelyekben a dekoratív elv eluralkodása lapossághoz vagy üressséghez vezet, vagy a mimetikus elem túlsúlya művészi értelemben vett rendetlenséget idéz elő.) E szolgálat lényegében abban áll, hogy az alakok és helyzetek zártsága s ezzel főként tipikus jellege egy másként el nem érhető fokozódáshoz jut. Az imént mutattunk rá arra, hogy a látszólag legelvontabb és leg-

formálisabb dekoratív rendező elvek konkrét-tartalmi hangulati értékre, felidéző erőre tesznek szert a mimetikus ábrázolás összefüggésében, és ezáltal az, amit a művész a valósághoz hű visszatükröződésben helyesen eltervezett, merőben kompozicionálisan-pozicionálisan messzi túlemelkedhet a tipikusságnak azon a szintjén, amelyet önmagában véve képvisel. A dekoratív-ornamentális elrendezés – ismét csak a mimetikusan találó felfogással elválaszthatatlan egységben – arra is szolgálhat, hogy az egyediséget, a hierarchikus összefüggést, a drámai jelenetben elfoglalt helyet stb. világosabban tüntesse fel, mint ez egyébként lehetséges volna. Wölfflinnek teljesen igaza van, amikor Leonardo *Utolsó vacsorá*jának ilyen előnyeit például Ghirlandaióval szemben kiemeli.[40] Épp az asztalnak a látóhatárral párhuzamos elhelyezése, Krisztus abszolút középponti helyzete, a minden oldalon hármas csoportban elrendezett apostolok teszik lehetővé, hogy egy ilyen klasszikusan tiszta tipizálás, ilyen reprezentatív drámaiság létrejöjjön. Az olyan nagy elődök, mint Giotto, aki a résztvevőket körbe ültette az asztal köré, és olyan jelentős utódok, mint Tintoretto, akinél az asztal a kép hátterének mélységébe mutat, talán még patetikusabb drámaiságot érhetnek el, persze anélkül, hogy az egységnek és a rendezetten egyénített, tisztán tagolt és gazdag tipikusságnak ezt a szintézisét megvalósíthatnák. Ez az utóbbi összehasonlítás nem értékítélet. Wölfflin Ghirlandaio képében olyan kevésbé sikerült nekifutást láthat, ami a leonardói tökéletességet akarta elérni; Giotto vagy Tintoretto teljesen más hatásokra törekszik. Az összehasonlítás csak annyiban tanulságos, mert a dekoratív képelrendezés és a szellemi hangulat-tartalom közti összefüggést még világosabban domborítja ki. Továbbá az itt vizsgált egység fokozza az összes részletnek és a viszonylataikat összefogó egész műnek az intenzív végtelenségét. Már az is ebben az irányban hat, mégpedig annál energikusabban, minél hangsúlyozottabb az ilyen kompozíció, hogy növekszenek az egyedi részletek által hordozott funkciók.

40. H. Wölfflin, *Die klassische Kunst*. München 1904. 257. l.

HATODIK FEJEZET

A MIMÉZIS PROBLÉMÁI – III. A SZUBJEKTUM ÚTJA AZ ESZTÉTIKAI VISSZATÜKRÖZŐDÉSIG

I. Az esztétikai szubjektivitás előzetes kérdései

Összes eddigi fejtegetésünk arra összpontosul, hogy minden egyes esztétikai tételezés antropomorfizáló, sőt antropocentrikus elvét tisztázza. Ha most megkíséreljük, hogy az eddigi szétszórt és részben alkalomszerű megállapításokat összefoglaljuk és rendszerezzük, arra az ellentmondásra bukkanunk, hogy a művészet mind az alkotásban, mind a befogadásban antropomorfizáló aktusokat hajt végre, s ugyanakkor feltétlen igényt tart az objektív érvényességre. Ezt az ellentmondásosságot látszólag még az is kiélezi, hogy nem egyszerűen antropomorfizáló tendenciákról van szó, hanem arról is, hogy az esztétikum ilyen jellegű megalapozása szükségszerűen mindenütt és mindig a benne rejlő szubjektív mozzanatot állítja a középpontba. Ebből magától adódik az első feladat: az esztétikai szubjektivitás lényegének tisztázása. Mindenekelőtt egy – az eddigi fejtegetésekből már ismert – tényt kell megállapítanunk: az esztétikai szubjektivitás semmiképp sem azonos egyszerűen a mindennapi élet szubjektivitásával. Egyúttal azonban – szintén nem elsőízben – azt is meg kell állapítanunk, hogy a mindennapokon való túlhaladás semmiképp sem foglalja magában valamiféle transzcendens hatalom vagy szubsztancia tételezését vagy elismerését. Oly erős ez az esztétikai elv lényegében rejlő evilágiság, hogy még Kantnál sem bukkan fel az esztétikában az elméleti „általában vett tudat" és a gyakorlati „homo noumenon" mellett ilyen jellegű szubjektum. Az tehát a kérdés, hogy miként, milyen szükségleteknek megfelelően, mily erők irányítása alatt jön létre a szubjektivitás olyan fokozódása, amely már a mindennapokéhoz képest minőségileg másnak számíthat? És milyen szerepet játszik az esztétikai szféra ebben a fejlődésben? Ez magában foglalja a genezis kérdését, amelyről eddig beszéltünk; ugyanis valódi tartalma az esztétikumnak oly emberi tételezésmódként történő felmutatása, amelyet bizonyos foktól kezdve folyamatosan meglevő, meghatározott és létrejöttüktől fogva magában véve szakadatlanul növekvő szükségletek hoztak létre.

Ha jelenlegi fejtegetésünk e szükségletek legeslegáltalánosabb

és ezért a filozófia számára döntő magvával foglalkozik, tehát először e szubjektivitás szubjektív mozzanatát veszi szemügyre, és nem azoknak a tárgyaknak a jellegét, amelyeket a szubjektivitás meg akar alkotni vagy ragadni, akkor ezzel a számunkra döntő szubjektum–objektum viszonyt csak átmenetileg szorítottuk háttérbe, hogy a probléma másik oldalát jobban megvilágíthassuk; pozíciónk tisztázásához az a tény is elegendő, hogy az esztétika alapjelenségét a mimézisben látjuk. A művészet alapjául szolgáló szükségletet – éppen a szubjektivitás oldaláról, amely minket most a leginkább érdekel – Klopstock nagyon világosan és határozottan emelte ki. Fejtegetése közvetlenül csak a költészetre vonatkozik ugyan, értelméből azonban világosan kitűnik, hogy az esztétikum egész területére érvényesnek tartja. Klopstock ezt mondja: „A költészet lényege abban áll, hogy a nyelv segítségével *bizonyos mennyiségű* tárgyat, amelyet *ismerünk,* vagy amelynek létezését *gyanítjuk,* arról az *oldalról* mutatja meg, amely lelkünk *legnemesebb* erőit olyan nagymértékben *foglalkoztatja,* hogy egyik a másikára hat, és ezáltal az *egész* lelket mozgásba hozza." A továbbiakban meghatározása egyes mozzanatait fejtegeti. Számunkra itt még csak az fontos, amit a „foglalkoztatás"-ról mond: „A költészet legmélyebb titkai abban az *akcióban* rejlenek, amelyre lelkünket indítja. Egyáltalán az akció élvezetünk *lényeges* feltétele. Alantas költők azt akarják, hogy velük együtt mi is növényi életet éljünk."[1]

A művészet alapjául szolgáló szükséglet megértése szempontjából e fejtegetésekben az az utalás a döntő, amely az ember egész lelkének mozgásbahozatalára vonatkozik. Bizonyos értelemben természetesen a mindennapi életben is mindig az egész ember tevékeny. Bármennyire igaz is, hogy tevékenységének fejlődése mind erőteljesebben specializálódik, a szó szigorú értelmében aligha beszélhetünk arról, hogy képességei teljes következetességgel feldarabolódnak, hogy bizonyos tulajdonságok mások kizárólagos alkalmazása mellett teljes mértékben kikapcsolódnak. Arról azonban beszélhetünk – mégpedig a civilizáció fejlődésével egyre fokozódó mértékben –, hogy tevékenysége össz-személyisége meghatározott oldalait, akár fizikai, akár szellemi értelemben, egyoldalúan kifejleszti, más oldalakat viszont átmenetileg elhanyagol, sőt tartósan megcsonkít. Az anyagi jólét, a szabadidő stb.

1. Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie.* Klopstock, *Werke* XVI. köt. Leipzig 1830. 36., 37. l.

bizonyos fokán tömeges jelenségként lép fel az a szükséglet, amely kiegyenlítésre tör, és egyensúlyt, harmóniát, arányosságot akar megvalósítani. (Az itt felsorolt kategóriák magukban véve a mindennapi élethez tartoznak, és eredeti, tényleges-átlagos használatukban még semmiképp sem esztétikaiak.) Ha korábban az ember teljesség és integritás utáni vágyát általános társadalmi szükségletként állítottuk a középpontba, akkor itt is, mint már korábban, élesen el kell határolnunk magunkat a munkamegosztás romantikus-antikapitalista kritikájától. Ez ugyanis kizárólag a negatív tényezőket, az ember szétdarabolódását és elkorcsosulását látja benne, és nem veszi tekintetbe, hogy itt nem csupán az emberiség továbbfejlődésének elkerülhetetlen szakaszáról van szó, hanem maga a munkamegosztás egyúttal – az embereket szétromboló és lealjasító megjelenésmódja ellenére, amely a kapitalizmusban jellemzi – szakadatlanul életrehív, sőt kibontakoztat az emberekben olyan tulajdonságokat, képességeket stb. is, amelyek kitágítják és gazdagítják teljessége fogalmát. Ezért nem érheti el még az egész ember szempontjából oly kedvezőtlen kapitalista korszak sem, hogy lemondjanak az egész emberről. Ellenkezőleg. Minél erőteljesebben bontakoznak ki a szétdaraboló tendenciák, annál erősebb szokott lenni az ellenhatás.

Így hát az, amiről Klopstock beszél, az ember alapvető szükséglete. Ez természetesen nemcsak magában a mindennapi életben nyilatkozik meg, hanem azokban az objektivációkban is, amelyek a legkülönbözőbb formákban kinőnek belőle, így a vallásban, mítoszban, költészetben, filozófiában, erkölcsben stb. E törekvés csak akkor válik tudatossá, amikor a termelőerők fejlődése és a termelési viszonyokban történő megvalósulásuk az emberi személyiség e teljességének és integritásának maximális lehetőségeket kínál és ugyanakkor szubjektíve a legnyilvánvalóbban fenyegetni látszik azt. Ekkor – tudatosan is – felébred a vágy, hogy a művészet elégítse ki ezt a szükségletet, ahogy ezt Klopstock is kifejezte. De nyilvánvaló, hogy a szükséglet már sokkal korábban megvolt, noha természetesen gyakran egyáltalán nem kapott hangot, vagy, amennyiben tudatossá vált, egészen más célokra irányult. Ennek, mint láttuk, főként társadalmi okai vannak, mégpedig a munkamegosztás fokozódó ellentmondásai, amelyekről már beszéltünk.

Behatóbb elemzésnek azonban ki kell mutatnia, hogy itt egy általánosabb motívumról van szó, amely nem korlátozódik pusztán a fejlődés egyik történelmi szakaszára, s amely persze egyete-

messége, közvetlenül és látszólagosan antropomorfológiai megalapozottsága ellenére mégsem veszti el társadalmi jellegét. A klopstocki követelés mögött eredetileg a lényegesnek és a lényegtelennek magában az emberben, szubjektivitásában történő szétválasztása rejlik. Ezt a szétválasztást kezdettől fogva a külvilágra való tekintettel kell végrehajtania, másként nincs meg a lehetősége arra, hogy ezen saját létezése érdekében úrrá legyen. Magasabb rendű, imént jelzett fejlődési fokok eredménye az, hogy magára vonatkozóan is hasonló kérdésnek lehet és kell is felmerülnie, és hogy e kérdés különös jellegű. Láttuk már, hogy a külvilág meghódításának kísérlete kezdetben mágikus burokban megy végbe, s magában hordozza mind a tudományos, mind a művészi visszatükrözés csíráit. A befelé való fordulásban is nagyon különböző jellegű szükségletek játszanak fontos szerepet, és ezek nemcsak a kezdeti korszakban lépnek fel mágikus-kaotikus keverékként, mint a külvilág meghódításának esetében, hanem tartósan, az egész későbbi fejlődés során is. Eltekintve attól, hogy az ember szubjektivitása egy merőben tudományos vizsgálat tárgya lehet, és annak is kell lennie – itt természetesen a legkésőbb és legnehezebben érvényesül a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözésének és értelmezésének merőben tudományos elve – az egyedi személyiségnek a közösségről való társadalmilag viszonylagos leválásával egy időben létrejön az etika, a jog, a vallás stb. igénye. Ha az esztétikum ezen a fokon is csak nagyon lassan emelkedik önállóságra, az itt végbement differenciálódás mégis elvileg másfajta, mint a mágikus korszak eredeti differenciálódása. Nagyon jellemző pl., hogy még az igen fejlett antik kultúrában is, még az esztétika kifejlődése után is, a történetírást, a szónoklástant stb. lényegében esztétikailag fogták fel.

Természetesen itt sem lehet feladatunk, hogy akár csak a legdurvább körvonalaiban is vázoljuk az út kitérőit. Csupán a választóvonalak legáltalánosabb elveit kell filozófiailag feltárnunk. Éppen ezért jut a klopstocki teljességkövetelés alapvető jelentőséghez. Míg ugyanis a tudományos, vallásos, etikai stb. áramlatok a jelenség és lényeg viszonyának kezdetben említett kérdésével kapcsolatban magában az emberben is pontos választóvonalakat, sőt ellentéteket hoznak létre, az ilyen általános tendenciákban rejlő, tiszta tudatosság nélkül hatékony esztétikai nekiindulásnak az a törekvés a sajátossága, hogy keresse és megtalálja a jelenségben a lényeg jelenlétét és mély bennerejlését. Már ebből a helyzetből érthetővé válik, hogy ilyen intenciók csak viszonylag

későn tudatosulhatnak és önállósulhatnak szellemileg. Gondoljunk csak a delphoi Apollón-templom híres feliratára: „Ismerd meg önmagadat", s arra az értelmezésre, amelyet Szókratész és más filozófusok adtak neki; gondoljunk arra a bölcs-eszményre, amelyet a sztoikusok és Epikurosz iskolája is kialakított – arra, hogy Plótinosz élesen elválasztotta az „egy"-et mindattól, ami a „teremtmény"-re emlékeztet stb. Itt persze már a lényeg és a jelenség egyre élesebb elválasztása látható, amit a poliszdemokrácia ősi közéletének megsemmisítése okozott. De a társadalmi alapok megváltozásából csak a választóvonal élessége következik. E tendenciát azonban mégsem szabad olyannak felfognunk, mint amit teljességgel a kor határozott meg. Magától értetődik, hogy minden vallásnak a lényeg és a jelenség pontos elválasztására kell törekednie. Ez a teljesen ellentétes orientációjú tudomány módszertanának is az alapja; a tiszta szétválasztás csak kerülő út, amelynek az a célja, hogy az ember a jelenséget magánvalóságában, objektív viszonyaiban és arányaiban lehetőleg adekvátan ragadhassa meg, de ez a közvetlen szétválasztást nem szünteti meg, hanem megmutatja, milyen helyet foglal el a valóság tudományos visszatükröződésében. Végül az etikáknak is meg kell kezdeniük az ilyen szétválasztást. Nem foglalkozhatunk most azzal, hogy megreked-e itt, mint Kant, vagy az össz-személyiség – esztétikailag sok szempontból befolyásolt – újraegyesítésére törekszik, mint Goethe és Schiller a weimari korszakban. A szétválasztás azonban mindenütt minőségileg élesebb, mint az esztétikumban.

Emellett a jelenség és a lényeg együvé tartozása elemi és megszüntethetetlen élmény, amelynek gyökerei még mélyebbre nyúlnak, mint a személyiség tudatosodása. Amikor az úgynevezett szimpatetikus mágia abból indul ki, hogy minden, ami az emberrel valaha is érintkezésben volt, befolyásolhatja sorsát, a mágikus gyakorlatban főként azt, ami fizikai személyéhez tartozik (haj, köröm stb.), akkor emögött kétségkívül az az érzés rejlik, hogy az embert – valamiképpen – lényegbevágóan befolyásolja mindaz, ami fizikai létével mégoly távoli vagy felületes kapcsolatban áll. Ez világosan kifejeződik azokban a mindenütt elterjedt elképzelésekben is, amelyek az embernek és nevének a viszonyával kapcsolatban kialakultak. „Az indián nevét... egyénisége nyilvánvaló részének tekinti, akárcsak a szemét vagy a fogait. Azt hiszi, hogy neve rosszindulatú használata éppoly bizonyosan szenvedést okoz

neki, mintha valamelyik testrészét sebesítették volna meg"[2] írja Lévy-Bruhl. Mint minden olyan kérdésben, amely mágikus feltételek között merül fel, itt is rendkívül elmosódottak még a szubjektivitás és a tárgyi világ közti határok. Az itt leírt, mélyen meggyökeredzett érzések csak akkor jutnak lényegesen világosabb arculathoz, amikor az ősközösség felbomlásával az új bázis és az ennek megfelelő tudatformák alapján társadalmilag objektíve elkülönül az egyedi személyiség. Nemcsak sok mágikus elképzelés bomlik fel teljesen (egyesek persze legyöngült formában babonaként még sokáig elevenek maradnak, de eközben természetesen egyre kevésbé befolyásolják a világnézeti kérdések kibontakozását), hanem főként az új életviszonyok és a talajukból fakadó új objektivációs módok hatnak erősen a szubjektivitás átszármazott önszemléletének tartalmára és formájára.

Ugyanis ilyesmiről van itt szó. Ami a mágikus „okozatiságot" illeti, ezt viszonylag könnyű megcáfolni és babonává alacsonyítani. Az azonban, hogy az ember összes – központi és pusztán felszíni – tulajdonságával eleven, mozgalmas, mozgásában magát megőrző egészet alkot, az ősi múlt öröksége, amelyben a jelenségnek és a lényegnek ez az összetartozása új módon fejeződik ki. Természetesen téves volna az a feltételezés, hogy ezeket az új összefüggéseket csak a művészet fedezte fel és tudatosította. Ellenkezőleg. Ha a mindennapi élet és a mindennapi gyakorlat és ebből kinőve, a szokás és a jog, az erkölcsiség és az etika ezeket az élményeket fogalmi elmélkedéssé nem dolgozta volna fel és nem fejlesztette volna tovább, aligha foglalnának el fontos helyet az ember gondolati és érzelmi életében, s aligha alakulhatna ki bennük – mint az élet szükségleteiben – művészetre törő szándék. Ugyanis az a kérdés, hogy vajon az emberi személyiség egészet alkot-e, és vajon ez az egész az idők folyamán megőrzi-e, ami lényeges és ami pusztán jelenség benne, parancsoló szükségszerűséggel újból és újból felmerül az ember minden tevékenységében.

Ez a teljességnek, az emberi egyéniség folyamatosságának és benne a lényeg s a jelenség összetartozásának az elismerését jelenti, ugyanakkor azonban egy ellentmondást is tartalmaz, amelyet a szubjektumnak feltétlenül fel kell oldania. Tudniillik az igenlés egyúttal tagadás is. Mind a folyamatosságból, mind az Egész felépítéséből minden alkalommal kiemelnek és az egyénnel

2. L. Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker.* Wien und Leipzig 1925. 34., 35. l.

szembeállítanak egy mozzanatot (cselekvést, eseményt, gondolatot stb.) mint olyasvalamit, ami őt – a jóban vagy a rosszban – alapvetően képviseli, lényegét magában rejti. Eközben erre az esetre vonatkozólag minden mást félretolnak mint mellékes, pusztán jelenségszerű, jelentéktelen járulékot. Ezt a morál, akárcsak a gyakorlat világának minden szabályozása, magától értetődőnek találja. De még ha az ember elméletileg teljesíteni akarja az apolloni parancsot – „Ismerd meg önmagadat" –, az emberi teljességgel szemben akkor is hasonló magatartáshoz kell folyamodnia. Megbocsáthatatlanul leegyszerűsítenénk a helyzetet, ha az itt napfényre kerülő tagadást egyszerűen elvont negációnak tekintenénk. Ennek épp ellenkezője az igaz. Egy ilyen negáció lényegében a személyiség lerögzítése, tulajdonképpeni konstituálása; ahol ez hiányzik, mint olyan korszakokban, amelyek társadalmi erői az etikai normákat szétrombolják, és a tudással általános szkepszist állítanak szembe, ott a személyiség is összefüggéstelen, egymásmellett és egymás után következő pillanatokra szakad szét.

Bármennyire is igaz, hogy a tagadásnak ez a módja, Spinoza értelmében, egyúttal meghatározás is, valami pozitívum, amely éppen a lényegre utal, és az életben teljességgel pótolhatatlan funkciót tölt be, mégsem elégíthet ki minden olyan szükségletet, amelyet az élet a személyiséget mind erőteljesebben kibontakoztatva életre hív. Itt a vallásnak jelentős szerepe van. Részben mert sok vallás kilátásba helyezi az egész személyiség túlvilágon való megőrzését, úgyhogy egy ilyen megmaradásba vetett hit e szükséglet legkézenfekvőbb és legnépszerűbb kielégítőjeként lép fel, részben mert a misztikus orientációjú aszkézis és eksztázis – mindegyik a maga módján – azt az illúziót kelti, hogy az egyénnek és problematikájának menedéket nyújt, és feloldódhatnak a transzcendens vagy kozmikus világban. A mágiából a vallásba való átmenet után a művészet fejlődése kétségtelenül hosszú ideig a lehető legszorosabban kapcsolódott az első tendenciához, és éppúgy ennek kategóriáiba burkolódzva fejlődik tovább, mint kezdetben a mágikus korszakéiban. Ami a második tendencia különböző fajait és alfajait illeti, itt nem kell behatóbban foglalkoznunk azzal, hogy előfordulhatnak és elő is fordultak olyan történelmileg konkrét viszonyok, amikor – akárcsak már a mágia idején – egymás mellett élnek, sőt bizonyos mértékig befolyásolják is egymást. A személyiség túlvilágon való megőrzése a művészet és a vallás között hosszúra nyúló érintkezési felületet teremt már csak azért is, mert mindkettőjüknek szüksége volt a mimézis egy

fajtájára, az emberi teljesség reprodukciójára ahhoz, hogy e tartósság iránti szükségletet kielégítsék. (A vallásos életnek itt tudatosan csak egy oldalával foglalkoztunk; magától értetődik, hogy az istenek világának ábrázolása tárgyilag szorosan kapcsolódik e komplexumhoz, az pedig közvetlenül nyilvánvaló, hogy e világ mimetikus ábrázolás segítségével történő megvalósítása szintén közös területet teremt a vallás és a művészet között.)

Azonban a vallás valódi beteljesedést ígér; éspedig olyan túlvilágon, ahol az egzisztencia magasabb szintre emelve, az élet állandó önreprodukciójától, keletkezéstől és elmúlástól függetlenítve eléri végső megvalósulását. Már a Szókratész előtti filozófia is felismerte, hogy e második valóság kifejezési eszköze a földi világ mimézisének egy fajtája. Ezért állíthatja a vallás a művészeteket olyan könnyen a szolgálatába: megteremtik az evilági élet mimézisét, s ezeket aztán mint a túlvilág képmásának ígéretét, biztosítékát lehet felfogni. Persze igen gyakran éppen abban, hogy a művészetet a vallás ily módon hasznosíthatja, egyúttal – bizonyos mértékig uno actu – benne rejlik a két út belső szétválásának elve. Ugyanis az objektív képződményekben gyakran éppen akkor látható a legvilágosabban a vallásos tartalmakról való leválás, amikor a művészet látszólag maradéktalanul ezek kifejezésére adta magát: a műalkotás oly maradéktalanul fejezi ki a vallásos tartalmat, hogy ez a maga tökéletességében feloldódik a megfoghatatlan levegőben, és az, amit ábrázoltak, amit a túlvilág eszközének és közvetítőjének szántak, zárt evilágiságot tartalmaz, és a kiváltó indítéktól függetlenedve magában beteljesülve s formai zártságával minden túlvilági elemet kirekesztve áll előttünk. Ez a szétválás a legtisztább formában a klasszikus görög művészetben valósul meg; de minden fejlődés – a keleti is – ismer ilyen ritkán tudatos harcokat és ritkán befejezett szétválásokat. Nem véletlen, hogy az eszköznek szánt művészi megformálás ily módon érzékileg kiszorítja a vallásos elemet. Mivel a vallás valóban létező istenre, valóban örök időkre megváltott és üdvözült emberekre gondol, a tisztán vallásos képzetből éppen a jelenség és lényeg azon egyensúlyának kell hiányoznia, amely az esztétikumra jellemző. Ez a hiány főként abból ered, hogy a túlvilág vallásos elképzelésének az embert – mindegy, hogy istennek, hősnek vagy örök üdvösségre, illetve kárhozatra ítélt halandónak próbálja feltüntetni – ki kell szakítania természetes környezetéből, el kell távolítania személyiségéből azokat a lelki reflexiókat, amelyeket e környezettel kialakult kölcsönös vonatkozások kap-

csolnak hozzá. Ha ezt nem teszi – gondoljunk a vallás befolyásolta nagy művészeti korszakokra –, vagyis ha a személyiséget spontánul egy vallásilag mégoly idealizált emberi környezetben helyezi el, akkor elkerülhetetlenné válik, hogy az evilági, emberi szféra a fent leírt módon győzzön a túlvilág fölött, amint ez a klasszikus ókorban, sőt lényegében a középkorban is megtörtént. De az ember tisztán vallásos megtartása és megőrzése ezen túlmenően is, noha ezzel szoros összefüggésben, szükségszerűen elsatnyítja az emberit, annak jelenségoldalát, azt, ami konkrét és gazdag benne. Hiszen a vallásos képzetekben sohasem fordul elő, hogy az ember úgy jut túlvilági halhatatlansághoz, ahogyan a földön élt. A vallás nemcsak személyes tulajdonságait válogatja meg szigorúan, hanem szükségszerűen és teljesen magányossá is teszi: mindenki egyedül áll túlvilági bírája előtt. Ha tettei, művei számítanak, akkor ezek szigorúan objektiválva leválnak közvetlen szubjektumáról; ha pusztán érzülete számít, akkor ez az élet egyéb részeitől elválasztott önálló alakot kap. Úgy látszik tehát, mintha az ember vallásos hit szerint megmaradó, az örök túlvilág számára megmentett személyiségének kevés köze lenne szokásos mindennapi életében szereplő személyiségéhez. Ha azonban e képet közelebbről megvizsgáljuk, éppen leglényegesebb vonásai változnak meg. Mindenekelőtt az marad le, amit az ember saját erőivel önmagából csinált; átalakulása, amit a munkának, tudománynak, művészetnek, a földi-evilági erkölcsiségnek köszönhet, megvetendő, teremtményszerű dölyfnek látszik, amennyiben az emberek saját művüknek fogják fel, amely független a mindenkori transzcendens hatalom segítségétől. A „teremtményszerű" fogalmában mindez a közvetlenül adott partikuláris személlyel olvad össze, amennyiben az önállóságra törő tendenciák nem mutatkoznak a pusztán partikulárisnál megvetendőbbnek. Viszont ez a partikularitás az ember igazi lényegének látszik, amelyet az isten, a transzcendens hatalom alkotott meg; nem kell ugyan teljesen változatlanul megőriznie – hiszen szintén valami pusztán teremtményszerű –, de köteles arra, hogy e partikularitást a transzcendentális parancsolatokkal szemközt lényének megfelelően alázatos engedelemmel fejlessze tovább. Itt csak azt kell megállapítanunk, hogy az önfenntartás szükséglete különösképpen bizonyos időkben olyan erős és egyúttal olyan meghatározatlan, hogy a fennmaradás tényéhez képest teljesen elhalványul minden erre irányuló mód és eszköz. Hiszen számunkra ezen a fokon csak az alapvető vallásos és esztétikai tendenciák konvergenciájának és divergen-

ciájának egyszerű megállapítása a fontos: az a szakadék, amely a két szférában az ember totalitásának maradandó biztosítása között tátong.

A vallást szolgáló művészetnek nagymértékben az a feladata, hogy áthidalja e szakadékot. Gyakran nagy odaadással, alkalmazkodókészséggel és ügyességgel teljesíti kötelességét; sőt gyakran azzal a tudattal dolgozik, hogy valóban csupán a hit szolgálója. Ténylegesen – az egyes művészet személyes gondolataitól és érzéseitől függetlenül – a művészet szempontjából itt is újból csak a termékeny goethei „kívülről jövő meghatározás"-ról van szó. A vallás, a vallásos érzés, a társadalmilag eleven és általános vallásos szükséglet a művészetet konkrét feladatok elé állítja, amelyeket azonban csak a maga módján oldhat meg, és ezáltal ebben – a művésznek és közönségének véleményétől függetlenül – objektíve a vallás és az esztétikum elvi szétválása, elvi ellentétessége fejeződik ki. Ez nemcsak Giottóra vagy Tizianra vonatkozik, hanem Fra Angelicóra és Grünewaldra is. Ez az oka annak a mély bizalmatlanságnak, amelyet egész vallásos kultúrákban vagy ezeken belül bizonyos korszakokban a művészi megformálással szemben táplálnak.

A mindig rigorózus, vallásos kiválasztással szemben utaltunk már az esztétikum sajátosságára, nevezetesen arra, hogy az ember az érzéki jelenségvilágot is magában foglaló teljességének felidézésére törekszik, és hogy ezért a mimézisben a valóság derekasan elrendezett gazdagságát tűzi ki célul. Az esztétikumnak ezt az oldalát is többször felismerték és kimondták. A leghatározottabban talán Hemsterhuis fogalmazta meg ezt, aki e gazdagságban az esztétikum legdöntőbb jellegzetességét pillantja meg. „A lélek – mondja – természetszerűleg a lehető legkisebb időközben nagyszámú eszmét akar elsajátítani." Már ez a kijelentés is hangsúlyozza az intenzitás mozzanatát; mert nem az eszmék sokasága áll magában véve a középpontban, hanem mindenkori időbeli koncentrációjuk, vagyis az élmény intenzitása mint annak ismérve, hogy a mimetikusan megragadott tárgy – Hemsterhuis magától értetődőnek tartja, hogy a művészet főfeladata a valóság visszatükrözése – ezt a gazdagságot a befogadóra sugározza át. Ezzel természetesen a mimézisnek csak egy formális kritériumát mondja ki. Ezt a formális jelleget Hemsterhuis még erőteljesebben aláhúzza azáltal, hogy a világ és a műalkotásban történő reprodukciója érzéki befogadóképességének jellegét behatóbban elemzi és arra az eredményre jut, hogy e megismerés kétségtelen elő-

futára azonos azzal, amit az életben mint az érzékszervek munkamegosztását, az esztétikára vonatkoztatva pedig mint a művészi ágak és műalkotások egynemű közegét jellemeztünk, és amit a továbbiakban még behatóbban fogunk elemezni. Hemsterhuis kiemeli: „hosszú gyakorlat és összes érzékünk egyidejű használata segített ahhoz, hogy a tárgyakat egymástól lényegileg megkülönböztessük, miközben csupán egy érzékszervünket vesszük igénybe."[3]

A formális jelleg – mint minden helyes esztétikai kérdésfeltevésnél – itt is csupán látszólagos. Ugyanis világos – és egészen bizonyosan ez volt Hemsterhuis véleménye is –, hogy nem bármilyen tetszés szerinti eszmei gazdagság, nem minden tetszés szerinti intenzitás vagy koncentráció alkalmas az itt kívánt hatások előidézésére. Erről már az is meggyőz, ha egy pillantást vetünk az életre. Ugyanis kétségtelen, hogy magában véve a valóság minden tárgya rendelkezik a tulajdonságok és vonatkozások azon végtelenségével, amelynek mimetikus visszaadása a Hemsterhuis kívánta hatást előidézi, és már hangsúlyoztuk, hogy számára az objektív valóság ábrázolása az elsőrendű cél. Azonban rögtön hozzáfűzi: „A második az, hogy felülmúlja a természetet, miközben olyan hatásokat teremt, amelyeket ez nem tud könnyen előidézni, vagy nem képes létrehozni."[4] Ez utóbbi fejtegetés elvezet minket – Hemsterhuis nyomában – a szépség megismeréséhez. A feladat elsősorban az, hogy egy ilyen utánzás miként jét kivizsgáljuk, másodsorban, hogy meghatározzuk, miben kell a művészetnek felülmúlnia a természetet. Ennek az elemzésnek a már idézett koncentráció és intenzivitás az eredménye: a legkisebb időközben a lehető legtöbb eszme – ez az, ami számára a szép fogalmát meghatározza.

Ezzel Hemsterhuis nagyjából helyesen vázolta az esztétikai benyomásnak (és előidézőjének, a műalkotásnak) egyik, formai oldalát, pontosabban: e formai tényező egyik döntő mozzanatát. Nála csak e gazdagság hierarchiája, fölérendelő elve hiányzik; meghatározása csupán egymásmellettiségét és egymásutánját érinti. Módszertanilag helyes ösztöne azonban módot nyújt arra, hogy e gondolatmeneten belül elkerüljön egy további konkretizálást; ez ugyanis csak az intenzitás- és gazdagságfogalom tartalomba való átcsapása lehetne. Márpedig egy ilyen átcsapás a forma oldaláról

3. F. Hemsterhuis, *Oeuvres philosophiques*. I. köt. Leuwarde, 1840.
4. I. m. 14. l.

spontánul és közvetlenül semmiképp sem következhet be; nem képviseli – egy tisztán esztétikai szerkezeten belül – a goethei „kívülről jövő meghatározást" mint azoknak a társadalmilag feltételezett, a mindennapi életből feltörő tartalmaknak mozzanatát, amelyek mint szükségletek, mint a nép által feltett kérdések mindenkor szemben állnak a művészettel, s amelyekre a konkrét formának mindig meg kell adnia az esedékes, végérvényes, tartósságot biztosító választ. Az itt felmerülő szükségletek különös jellegére utaltunk már. Ehhez most kiegészítésképp csak annyit kell hozzáfűznünk, hogy a szükségleteknek az az általánossága, amelyről annak idején beszéltünk, mindig konkrét, társadalmilag-történelmileg meghatározott formában lép fel, éspedig úgy, hogy egy közvetlen, és – a művész és a közönség számára – közvetlenül felbonthatatlan egységet hoz létre, amelyben – ismét közvetlenül – úgy látszik, mintha az általánosság teljesen feloldódna, sőt eltűnne a kor konkrét feltételei között. Ez azonban úgy megy végbe, hogy a siker végső döntő kritériuma mégis éppen azoknak a kérdéseknek a megválaszolásában rejlik, amelyeket a konkrétság leplébe burkolva éppen az általánosság tesz fel a művésznek. Ez az általánosság természetesen csak akkor általános, ha a hozzátartozó, társadalmilag-történelmileg konkrét oldalhoz viszonyítjuk. Magán- és magáértvalóságában nézve a lehető legkonkrétabb: az ember és a világ, az emberi szubjektum és azon erők viszonyának legdöntőbb meghatározásait foglalja magában, amelyek az ember sorsát jóban-rosszban törvényszerűen eldöntik.

Ismételten utaltunk arra, hogy minden olyan kritérium és meghatározás, amely egy lehetőleg tisztán tartott (a tárgyi világtól módszertanilag eltekintő) szubjektivitásból indul ki, szükségszerűen a formalizmusba torkollik. Azért kellett mégis hasonlónak tűnő nézeteket (Klopstock, Hemsterhuis stb.) behatóan elemeznünk, mert itt – a látszólagos formalizmus ellenére – napfényre bukkant az esztétikum néhány igen fontos meghatározása. Épp azoknak a szükségleteknek a szempontjából fontosak, amelyek az emberek mindennapi életében hatékonnyá válnak, s az esztétikum létrejöttéhez vezetnek. Ezért jogosult a vizsgálatuk, hogy konkrétan megragadhassuk a művészet helyes objektivitását. És hogy ezt egy önhitt, elvont, „tiszta" szubjektivitástól világosan elválaszthassuk és ugyanakkor felismerjük, hogy – a valóság tudományos visszatükrözésével ellentétben – ebben az objektivitásban megszüntethetetlenül működik egy értékekre vonatkoztatott, értékalkotó szubjektív mozzanat. Amikor arról beszéltünk, hogy a „tisz-

ta" szubjektivitás elvében formalizmus rejlik, akkor a probléma gyökerét abban láttuk, hogy ez a szubjektivitás mint olyan, nagyon is elvont valami, elvonatkoztatás attól a tárgyi világtól, amely őt általában meghatározta, amely gazdagságát, mélységét stb. adta, és amelyet éppen legdöntőbb minőségétől, legsajátosabb és legegyénibb éppígylététől nem szabad elválasztani. Ebből az elvontságból, éppen mert eredete a tárgyi világ benyomásaiban keresendő, mert egy onnan kölcsönzött és szubjektíve feldolgozott anyagot formális-szubjektív mozzanatokra redukál, nem vezet a konkrétsághoz közvetlen út; ezt a formalizmust nem lehet közvetlenül tartalmassá visszaváltoztatni. Ellenkezőleg, az elvontságot meg kell szüntetni; ismét konkrét szubjektum–objektum viszonnyá kell duzzasztani, mégpedig úgy, hogy az eredeti-spontán kapcsolat tudatossá alakuljon át. A szubjektivitás meghatározásainak valódi lényege csak ekkor jelenik meg magánvalóságában, olyannak, amilyen: mint az esztétikai tételezés döntő, nélkülözhetetlen mozzanata.

II. A külsővéválás és a szubjektumba való visszavétele

A hegeli terminológiában a legutóbbi fejtegetések a következő címet viselik: A külsővéválás és e külsővéválás visszavétele a szubjektumba. E kategóriának az esztétikai tételezés alapvető aktusaira való alkalmazása sokkal több, mint dialektikus formákkal és kifejezésekkel folytatott üres játék. Bármilyen sok problematikus elem van e hegeli tanításban,[5] a legtalálóbban ez írja le e szféra szubjektum–objektum-viszonyát, noha maga Hegel szemmel láthatólag nem akarta az esztétikumra alkalmazni. Ha az itt létrejövő összefüggéseket helyesen meg akarjuk érteni, ajánlatos, hogy a munka megfelelő szerkezetéből induljunk ki. Noha ebben a szubjektivitásnak és az objektivitásnak elválaszthatatlanul egyesülnie kell, a szubjektum-tételezte célszerűség átütő ereje kizárólag attól függ, hogy a munkatárgy és a munkaeszköz magán-

5. Ezt a kérdést – mind a hegeli felfogást, mind pedig marxista bírálatát – részletesen tárgyaltam *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft.* (Berlin 1955. 614. l. és köv.) című művemben. Ott utaltam a külsővéválás három különböző jelentésére is. Az itt tárgyalásra kerülő összefüggés szempontjából főként az első csoport, a munkafolyamattal való összefüggés a fontos.

valósága helyesen tükröződik-e vissza. Másrészt ennek objektivitása holt, emberektől idegen, terméketlen marad, ha nem a magától elidegenedő és ebből az elidegenedésből önmagába ismét visszatérő szubjektivitás táplálja. Ez az egység azonban ritkán tükröződik egységként a tudatban. Többnyire vagy a tárgy magánvalósága kerül túlsúlyba – akár úgy, hogy az ember feltétel nélkül odaadja magát az objektív munkának, akár úgy, mint ez fejlettebb fokon gyakran megesik, hogy elveszettnek érzi magát a tárgyi világban, s a dolgozó úgy érzi, hogy munkára van ítélve –, vagy a célt kitűző szubjektivitás önhitt mindenhatósága. Itt nem az a fontos, hogy az elsőben a társadalmilag meghatározott elidegenedés mozzanatát kielemezzük, sem hogy az utóbbi mitologizáló tendenciáját kimutassuk. (Ismét elegendő, ha a demiurgosz mitikus alakjára utalunk, amely a munkának ezt a tudatszerű visszfényét megtestesíti.) És minden további magyarázat nélkül világos, hogy az emberi tevékenység közvetettebb, bonyolultabb objektivációinak, pl. az olyan közgazdasági kategóriáknak az esetében, mint áru, pénz stb. az elidegenedés még nagyobb hatalomra jut, és az emberek közti, emberi tevékenység által létrehozott vonatkozások a mindennapi életben olyan dolgoknak látszanak, amelyekhez az ember közvetlenül éppúgy viszonyul, mint a természet nem általa megalkotott tárgyaihoz, noha érzelmileg mindig tiltakozik az ilyen beállítás ellen.[6]

Nemcsak a mindennapi gondolkodás nem talál itt kiutat, nemcsak ez kerül szükségszerűen ellentétbe az emberek természetes érzésével. Marx az e kérdést első ízben konkrétan felvető hegeli elidegenedéselméletről adott híres bírálatában felmutatta azokat az élettényeket, amelyek e tényállást ésszerűen felderíthetik. Az első ilyen tény a munkában (és minden társadalmi tevékenységben) létrejövő szubjektivitás eredeti érzését tisztázza, és ily módon szembefordul eme érzés felfújásával, minden idealista-demiurgoszi gondolatmítosszal. E leszámolás magva egy filozófiai Kolumbus tojása: a valóság tárgyi szerkezetének eredetisége, levezethetetlensége: „*Az ember* közvetlenül *természeti lény*. Mint természeti lény és mint eleven természeti lény részben *természetes erőkkel, életerőkkel* felszerelve *tevékeny* természeti lény; ezek az erők mint adottságok és képességek, mint *ösztönök* léteznek benne ... vagyis ösztöneinek *tárgyai* rajta kívül léteznek, vagyis mint

6. E tényállás klasszikus kifejtése Marx *A tőké*jének első kötetében található; Kossuth Könyvkiadó, 1961. 81. l. és köv.

tőle független *tárgyak*, de ezek a tárgyak *szükséglete tárgyai*, lényeges erőinek működéséhez (Betätigung) és igazolásához (Bestätigung) nélkülözhetetlen, lényeges *tárgyak*. Az, hogy az ember *testi*, természeti erővel rendelkező, eleven, valóságos, érzéki, tárgyias lény, annyit jelent, hogy ... csak valóságos, érzéki tárgyakon *nyilvánithatja ki* életét. Tárgyiasnak, természetesnek, érzékinek *lenni*, és ugyanakkor a tárgyat, természetet, érzéket önmagán kívül bírni, vagy egy harmadik számára tárgynak, természetnek, érzéknek lenni – ez egy és ugyanaz a dolog." Marx a következőkben filozófiailag még általánosabban határozza meg az ember külvilággal kapcsolatos viszonyának számára oly alapvető jellegét, munkájának és gyakorlatának feltételeit: „Egy lény, amely a természetével nem rajta kívül bír, nem *természetes* lény, nem vesz részt a természet lényegében. Egy lény, amely nem bír rajta kívüli tárggyal, nem tárgyi lény. Egy lény, amely maga is nem tárgy egy harmadik lény számára, nem bír *tárgyául* semmilyen lénnyel, azaz nem viszonyul tárgyilag, léte nem tárgyias lét. Egy nem-tárgyi lény *nem-lény, képtelen lény* (Unwesen) ... De egy *nem-tárgyi* lény nem valóságos, nem-érzéki, csak gondolt, azaz csak képzelt lény, elvonatkoztatásbeli lény."[7] Ezzel egyszer s mindenkorra vége a demiurgosz-álomnak. A munka semmiképp sem úgy forradalmasít, hogy a semmiből, egy – szintén mitikus – káoszból tárgyiasságot teremt: „csak" – ám ez a „csak" az emberiség egész történetét átfogja – a tárgyiasság magában meglevő formáit változtatja át az emberi céloknak megfelelően a bennük rejlő törvények célszerű megismerésévé és alkalmazásává.

A szubjektum, amely e tárgyias világgal tevőlegesen vagy szenvedően, tehát szintén tárgyiasan szemben áll és benne hatékony, végső soron az emberi nem. Marx, Hegelnek azokról az érdemeiről szólva, amelyeket akkor szerzett, amikor felfedezte, hogy az ember a munka révén alkotta meg önmagát, ezt mondja a munkának és az emberi nemnek erről az összefüggéséről: „Az ember *valóságos*, tevékeny viszonyulása önmagához mint nembeli lényhez (Gattungswesen), vagyis a maga ténykedése mint valóságos nembeli lényé, azaz emberi lényé, csak azáltal lehetséges, hogy valóban előteremti magából összes *nembeli erőit* (Gattungskräfte) – ami megint csak az emberek összműködése által, csak a történelem eredményeként lehetséges –, hozzájuk mint tárgyakhoz vi-

7. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Kossuth Könyvkiadó, 1962. 108., 109. l.

szonyul, ami először is megint csak az elidegenülés formájában lehetséges."[8] Függetlenül a hegeli felfogástól, amelynek idealista magvát, az elidegenedés és a tárgyiasság azonosítását élesen bírálja, így határozza meg ugyanannak a műnek a közgazdasági részében a munka és a nem viszonyát: „Éppen a tárgyias világ feldolgozásakor bizonyul az ember először *nembeli lénynek.* Ez a termelés az ő dolgozó *nembeli élete* (Gattungsleben). Általa jelenik meg a természet úgy, mint az *ő* műve és az ő valósága. A munka tárgya ezért az *ember nembeli életének tárgyiasulása:* azáltal, hogy nemcsak mint a tudatban intellektuálisan, hanem tevékenyen, valóban megkettőzve szemléli önnön lényét, és ezért egy általa alkotott világban látja magát." Az elidegenedés annyira nem azonos egyszerűen ezzel a viszonnyal, mint Hegel gondolja, hogy éppen ez – nevezetesen az a konkrét elidegenedés, amelyet az osztálytársadalmak és főként a kapitalizmus konkrét munkamegosztása előidézett – zavarja meg olykor, sőt teszi tönkre az egyén számára a nem életét. „Amikor ezért – folytatja Marx ezt a gondolatmenetet – az elidegenedett munka elszakítja az embertől termelésének tárgyát, akkor *nembeli életét,* valóságos nembeli tárgyiságát szakítja el tőle."[9]

Ezzel világosan előttünk állnak a marxista felfogás körvonalai. Egyúttal az is kiviláglik, hogy itt ama esztétikumra irányuló szükséglet megalapozásának legáltalánosabb formájával van dolgunk, amelyet különböző szemszögekből ismételten elemeztünk már. Ez a szükséglet egy reális és objektív világot akar átélni, amely egyúttal megfelel az emberi lét (az emberi nem) legmélyebb igényeinek. E szükséglet persze nem tudatosított, de ténylegesen hatékony dialektikája a nagy művészet gyakorlatában lényegében túlhalad azokon az egyoldalú meghatározásokon, amelyekbe a metafizikus művészetfilozófia mindenkor kényszeríteni akarja. Ezért gyakran – hogy egy jellemző példát idézzünk – vagy a valóság iránti feltétlen odaadást emelik ki egyoldalúan, vagy a valósággal szembeni elégedetlenséget (a túlhaladására, felülmúlására tett kísérletet). A metafizikus egyoldalúság mindkét esetben abban áll, hogy egy olyan aktust, amelynek sajátossága és jogosultsága éppen az ellentmondás egységében rejlik, elkülönített, ellentmondó és egyoldalúvá tett mozzanatokká választja szét, másrészt abban, hogy minden jogosulatlanul önállósított mozzanatot értékelően

8. I. m. 105. l.
9. I. m. 50. l.

szembeállít a valósággal. Az eredeti esztétikai aktus nem ismer ilyen egyoldalú értékítéleteket. A valóság iránti feltétlen odaadás és a felülmúlására ösztökélő szenvedélyes vágy összetartozik, hiszen az utóbbi nem azt jelenti, hogy egy akárhonnan előkotort „eszményt" akarnak a valóságra kényszeríteni, hanem azt, hogy kiemelik a valóságnak azokat a vonásait, amelyek benne rejlenek, amelyekről világosan látható, hogy az emberhez illőek és amelyekben a vele kapcsolatos idegenség és közöny megszüntethető anélkül, hogy ezzel meg akarnák sérteni vagy semmisíteni objektivitása lényegét. Ugyanis a szükséglet éppen egy emberhez illő objektivitásra tör. Ennek az aktusnak az egysége éppen magának a munkának egy magasabb rendű, szellemibb és tudatosabb színvonala, amelyben a munka tárgyát átalakító teleológia elválaszthatatlanul összekapcsolódik az adott anyag titkainak ellesésével. Míg azonban a munkában a szubjektum merőben gyakorlati viszonyt tart fenn az objektív valósággal, és ezért az aktus egysége csak magának a munkafolyamatnak az összetartó elve, amely ennek beteljesedésével elveszti jelentőségét és csak a következőben szerzi meg újra, a művészetben ez az egység önállóan objektiválódik; mind maga az aktus, mind az őt előhívó társadalmi szükséglet az ember valósággal kapcsolatos viszonyának olyan megtartására, rögzítésére, megörökítésére, egy olyan objektív tárgyiasság megalkotására tör, amelyben ennek az egységnek érzékileg-érzékletesen, éppen ezt a benyomást felidézve, meg kell testesülnie.

Ha azonban helyesen akarjuk megérteni ennek az egységnek a sajátosságát, akkor nemcsak az egység létét kell állandóan megállapítanunk, hanem az itt hatékony szubjektivitás és objektivitás sajátosságát is. Ez utóbbi bizonyos tekintetben más természetű, mint a tudománynak és a mindennapi élet ezt előkészítő jelenségeinek (főként a munkának) a dezantropomorfizáló objektivitása: a szubjektivitás a mindennapi élet szubjektivitásához képest bizonyos általánosítást, az erkölcsiségéhez képest egy kontemplatív módon irányított szélességet fejez ki. Utaltunk már arra, hogy az esztétikai objektivitás semmiképp sem a valóság felmondását jelenti, nem a valóság felülmúlására tett, szükségszerűen absztrakt kísérlet, amelyet valamiféle szubjektív követelmény (tökéletesség, megfelelés egy eszménynek) diktál. Ellenkezőleg, az a lényeges, hogy magában az objektivitásban tárják fel és belőle fejlesszék ki azokat a mozzanatokat, amelyekben emberekhez illő volta láthatóvá válik. Azonban az egyedi, különálló szubjektum semmiképp sem hozhat létre ilyen megfelelést; efféle követelményei, amennyi-

ben csak ilyenek maradnak, sohasem haladhatnak túl a tehetetlen sóvárgáson, a terméketlen, tárgy nélküli vágyódáson és vélekedésen. Hiszen a megfelelés, amelyről itt szó van, csak annak a munkának az érzékelhetővé válása, amelyet az emberiség össztörténelme során a természeten, az ember és a természet közti kölcsönös vonatkozásokon, és magán az emberen végzett, azonos azzal, amit korábban Marx szavaival mint a társadalomnak a természettel folytatott anyagcseréjét jellemeztünk. Ez magától értetődően elsősorban anyagi természetű; a föld felületének az ember szükségletei szerint történő átalakítása. (A természettörvényeket persze – tudatosan vagy tudattalanul – itt is csak felhasználják, de éppoly kevéssé szüntethetik meg, mint az egyedi munkában.) Köre azonban sokkal tágabb, mint a konkrét természet anyagi áthatása és átalakítása, amelyet a társadalmi munka és harc valósít meg. Hiszen ez a folyamat nemcsak megalkotta, hanem sokszorosan át is alakította, gyarapította, felemelte és elmélyítette az embereket. Ez az átalakulás is a valóság mássá válása külsőleg és belsőleg egyaránt. És amikor itt arról beszélünk, hogy valami megfelelő, illő az emberekhez, akkor egyaránt gondolunk az extenzív és az intenzív összességre, a korábbi sivatagok termővé tételétől és az egykor erdőborította hegységek elkarsztosodásától kezdve bizonyos olyan természeti mozzanatok tájjá válásáig, amelyek korábban közönyösnek vagy akár veszedelmeseknek látszottak. A társadalomnak és a természetnek ez az anyagcseréje az idilltől a tragédiáig átfogja az ember világának, környezetének összes életjelenségét, létezése természeti alapját és ennek társadalmi következményeit. E megfelelésnek semmilyen közös vonása nincs primitív teleológiai megfogalmazásaival, amelyekkel teológiai vagy világi teodiceákban találkozunk. Kantnak ahhoz a kérdésfeltevéséhez sincs köze, hogy a természet mennyiben felel meg a „mi" értelmünknek a különös természeti törvények megismerése során.

Mindebből kiviláglik, hogy az esztétikai képződménynek és az emberi nem szükségleteinek megfelelése nem foglal magában semmilyen szubjektivizmust, hanem ellenkezőleg, az esztétikai mimézis sajátos jellege éppen abban jut kifejezésre, hogy az ilyen megfelelés esztétikai tételezése a tudattól független objektív valóság visszatükrözésének csak egy különös esete. A szubjektivitás itt létrejövő fogalma mégis, vagy éppen ezért ismeretelméleti tisztázásra szorul. Ugyanis az esztétika történetében a legkülönfélébb félremagyarázások részint onnan származtak, hogy az esztétikumot egyszerűen az ismeretelmélet sémája szerint szemlélték (a

művészet mint „hazugság", „illúzió" stb.), részint pedig onnan, hogy sajátosságát a megismerés sajátosságával mechanikusan, kizárólagos módon szembeállították (irracionális zsenielmélet stb.). A materialista ismeretelmélet a szubjektum kérdésében egészen világos pozíciót foglal el: nincs szubjektum objektum nélkül; az objektív valóság lényegéhez tartozik, hogy a tudattól függetlenül létezik. Objektum szubjektum nélkül tehát nemcsak lehetséges, hanem ez a valóságos lét axiómája. A dialektikus materializmus ezt az éles szétválasztást mindenesetre a tiszta ismeretelméletre korlátozza. Lenin a látszat (nemcsak a lényeg) objektivitásának megállapításához csatlakozva ezt mondja: „A szubjektív és az objektív között van különbség, *de ennek is megvannak a határai.*"[10]

Az esztétikai képződmény helyzete itt is sajátos. Míg a többi átmeneti formák mit sem változtatnak a szubjektivitás és az objektivitás ismeretelméleti szétválasztásának élességén, csupán azt teszik világosabbá, hogy e határvonalat nem szabad metafizikus, megengedhetetlen általánosítással túl élesen meghúzni, itt újfajta problémák merülnek fel. Hogy a leglényegesebb pontot rögtön kiemeljük: az a tétel, amely szerint nincs objektum szubjektum nélkül, ismeretelméletileg merőben idealista jelentésű ugyan, de az esztétikai szubjektum–objektum-viszony szempontjából alapvetően fontos. Természetesen magában véve az összes esztétikai tárgy is független valamiképpen a tudattól. Így azonban csak anyagilag létezik, nem pedig esztétikailag. Ha esztétikai tételezettsége érvénybe lép, akkor ezzel egyidejűleg egy szubjektum tételezésére is sor kerül, hiszen, mint már ismételten kifejtettük, esztétikai sajátossága éppen abban áll, hogy a mimézis, az objektív valóság visszatükröződésének sajátos módja segítségével a befogadó szubjektumban bizonyos élményeket idéz fel. Ha ettől eltekintünk, az esztétikai képződmény mint olyan megszűnik; marad egy kötömb, egy darab vászon, egy tárgy, amely olyan, mint a többi, s mint ilyen tárgy természetesen minden tudattól, minden szubjektivitástól függetlenül létezik. Tehát az a tétel, hogy semmilyen objektum nem létezik szubjektum nélkül, kizárólag az ilyen képződmények esztétikai természetére vonatkozik.

A szubjektivitásnak és az objektivitásnak az esztétikumban megnyilvánuló szétválaszthatatlansága arra törekszik, hogy mindkettőt éppen összefonódottságuk révén intenzívebbé tegye, és

10. I. m. 8. l.

mindkettőjük specifikus sajátosságát plasztikusabban dolgozza ki. Az a tendencia, amely a szubjektivitásnak külsővévállásában való eltűnésére vezet, arra, hogy átadja magát a tárgyak magánvaló objektivitásának, éppen arra szolgál, hogy feltárja és érzékelhetővé tegye azt, ami a tárgyi világban az ember számára mindenkor fontos. Mivel ennek alapja a tárgyak tudattól független magánvalósága, a külvilág esztétikai befogadása szempontjából elengedhetetlen, hogy a lehető legpontosabban és legkimerítőbben appercipiálják azt. Itt ismét megmutatkozik, hogy a valóság mindenfajta visszatükrözésének – általában véve – ugyanaz a tárgya, de minden olyan visszatükrözésnek, amely a munkát, a gyakorlatot szolgálja, a lehető legteljesebben ki kell küszöbölnie a szubjektivitást és így kell a magánvalóra koncentrálnia, ha nem akar kudarcot vallani; ezért alakult ki a dezantropomorfizáló tendencia, amelyet már kielégítően megismertünk. Az esztétikai visszatükrözés termékeny ellentmondásossága ezzel szemben abban a törekvésben áll, hogy egyrészt valamennyi tárgyat és főként összességüket mindig az emberi szubjektivitástól elválaszthatatlan összefüggésben fogja fel, ha ezt nem is mondja ki mindig közvetlenül (e szubjektum jellegéről beszéltünk már, és később még részletesen szólunk róla), másrészt, hogy nemcsak lényegében, hanem közvetlen megjelenési formájában is rögzíti és érzékelhetővé teszi a tárgyi világot, hogy tehát a jelenség és a lényeg dialektikája nemcsak általános törvényszerűségében érvényesül, hanem közvetlenségében is, ahogyan az emberek előtt az életben megnyilvánul.

Ebből az esztétikai szférában a külsővévállásnak és visszavételének szoros egysége következik; a külsővévállásban a szubjektivitás, a visszavételben az objektivitás a hegeli „Aufheben" hármas értelmében úgy szűnik meg, hogy a megőrzés és a magasabb szintre való emelés mozzanata túlsúlyra jut benne. A két mozgás együttműködése tehát valami egységhez vezet: egy ábrázolt tárgyi világ alakul ki, mint a valóság visszatükrözése, amely szándékában még energikusabban hangsúlyozza ennek objektivitását, mint ahogyan a mindennapok benyomásaiban és élményeiben hat, hiszen a befogadóval itt mindig csak a tárgyak viszonylag kis csoportja áll szemben, és ennek mégis mint objektíve zárt „világot" kell a valóságot a befogadóban felidéznie; mégpedig olyan körülmények között, amelyek az objektivitás hatása szempontjából a mindennapi élettel összehasonlítva annál is kedvezőtlenebbnek látszanak, mivel a puszta, nyers tények meggyőző erejének szük-

ségszerűen hiányozni kell belőlük, hiszen múlhatatlanul csak mint visszatükröződéseket, mint mimetikus képződményeket tételezik őket, amelyek kizárólag tartalmuk és formájuk révén csikarhatják ki az objektivitást. A szubjektum a külsővévválásban odaadja magát a valóságnak, feloldódik benne, és ily módon egy bensőséges, fokozott intenzitású objektivitást idéz elő. Ezt azonban tárgyiassága minden pórusában szubjektivitás, mégpedig meghatározott, konkrét szubjektivitás hatja át, és ez a szubjektumba való visszavétel értelme. A hús-vér mimetikus képződményben nem járulék, nem kommentár ez a szubjektivitás, és nem is egy a tárgyakat körüllebegő hangulat, hanem objektivitásának integráns szerkezeti mozzanata, éppígylétének elválaszthatatlan alkotóeleme, sőt alapja.

Ha kissé tovább konkretizáljuk ennek az aktusnak eddig kifejtett mozgási és szerkezeti elemzését, az esztétikum két olyan alapvető tényére bukkanunk, amelyet már eddig is érintettünk néhányszor, és amelyet a továbbiakban még alaposabban, részletesebben kell tárgyalnunk. Az első minden világot alkotó művészet mimetikus jellegéből következik. Formai szempontból ez csak magát a mimézist fogalmazza meg másképp, de ez az átfogalmazás egyúttal új tartalmakat hoz napvilágra. Minden egyes művészet realista jellegéről van szó, arról a gyakran kifejtett meghatározásról, amely szerint a művészet konkrét fejlődésében a realizmus nem egy stílus a sok közül, hanem az általában vett ábrázoló művészet alapvető jellegzetessége, és a különböző stílusok csak a realizmus körén belül differenciálódhatnak. E meghatározásban tartalmilag főként a realizmus fogalmának tágassága jelent újat. Átfogja mind a tárgyi világ magánvaló tárgyiasságának maximális megközelítését, amelyet itt mint a külsővévválás aktusának tartalmát határoztunk meg, mind pedig a jelenségek érzéki közvetlenségéhez való ragaszkodást, ami szintén ebből következik. Ezzel természetesen a realizmus egyetemességének csak két pólusát rögzítettük a művészet kozmoszában: mégpedig egyrészt a tárgyak létéhez és lényegéhez, mindenkori összefüggésükhöz és teljességükhöz való hűséget, másrészt az élet közvetlenségéhez való visszatérést, annyiban, amennyiben minden tárgy közvetlen-érzéki megjelenésmódjától elválaszthatatlanul ábrázolódik. Ha csak ennek az aktusnak az elemzéséből indulunk ki, pozitív értelemben még mindig messzemenőkig meghatározatlan determinánsok jönnek létre, amelyek nagyon keveset tárhatnak fel a különböző stílusok konkrét intencióiból. Negatív értelemben azonban világos meg-

határozások jönnek létre annyiban, amennyiben ezzel pusztán azt mondjuk ki, hogy a mimézis egy létezésben levő tárgyiassághoz, egy érzéki-érzékletes jelenségfelülethez kapcsolódik. Tehát újólag megállapíthattuk azt, hogy a mimézis magában véve csak egy konkrét-érzéki tárgyiasságot és ennek érzéki-érzékletes megjelenésmódját követeli meg, de nem kapcsolódik annak a tárgyiasságnak a mindenkori hic et nunc-jához, amelyet közvetlenül ábrázol. Az elvont-esztétikai elemzés tehát azokat a megállapításokat igazolja, amelyeket a mindennapoknak és a művészet genezisének vizsgálata a visszatükröződésről általában, és az esztétikai visszatükröződésről különösen lerögzített: hogy nem mechanikus-fényképszerű módon megy végbe. E negatív elhatárolás konkrét tartalommal való megtöltésének irányairól később majd részletesen beszélünk; más összefüggésekben már többször érintettük ezt a problémakört.

Az itt kifejtett struktúrából másodszor az a tétel következik hogy minden esztétikai tárgyiasság – már úgy is, mint puszta esztétikai tárgyiasság – egy pró vagy kontra pártállást foglal magában, hogy tehát a mindennapi élettől eltérően az ember nem olyan ténnyel áll szemben, amelyet – a szó legtágabb értelmében véve – érdekei szempontjából igenel vagy tagad, üdvözöl vagy elutasít stb. Emellett a mindennapi életben világos, hogy a tény és az értékítélet egymástól – viszonylag – független; igaz ugyan, hogy a szubjektum állásfoglalását az ezt kiváltó tény milyensége lényegesen meghatározza, de az igenlés vagy a tagadás létrejöttében a szubjektum milyensége gyakorlatilag éppoly fontos szerepet játszik, mint maga a tárgy. Ezért is van az, hogy az ember ilyen helyzetben elsősorban és közvetlenül szubjektív módon viselkedik. Magatartása akkor jut objektivitáshoz, amikor a tények lefolyása és összefüggése igazolja reagálása helyességét; de az objektív tény és a szubjektív ítélet eredeti kettőssége ekkor is megmarad. Egészen más a helyzet a mimetikus képződmény esetében. Amikor korábban a külsővéválás visszavételénél arról beszéltünk, hogy az ábrázolt tárgyakat áthatja a szubjektum, akkor éppen a mindennapi élet itt elemzett kettősségét tagadtuk e tárgyakkal kapcsolatban. E struktúrát természetesen nem kizárólag az határozza meg, hogy a szubjektum áthatja őket. Sőt, egyenesen azt is állíthatnánk, hogy a most megvizsgált jelenség csak egy még általánosabb tény legpregnánsabb kicsúcsosodása. Hiszen minden mimetikusan ábrázolt tárgy éppígyléte, összekapcsolódásuk jellege, tehát az itt létrejövő tárgyiasság legáltalánosabb elve a tárgyak szubjektum-

mal való tökéletes áthatottságán alapul, amely a külsővéválás szubjektumba történő visszavételének következménye. Ez ugyanúgy ellentétben áll a mindennapi élettel, ahol a benyomásaira reflektáló ember nem egyszerűen és közvetlenül fogadja el benyomásait, hanem többé-kevésbé pontosan megkülönbözteti (vagy legalábbis meg akarja különböztetni) a tárgyat és tudatában létrejövő visszfényét. Ezzel szemben a mimetikus képződményben az a benyomás, amelyet egy tárgy váltott ki, ennek tárgyiasságához tartozik, specifikus sajátosságát, éppígylétét kifejezetten ez az egység határozza meg.

E tényállás rendkívül egyszerű, hacsak némiképpen is elfogulatlanul ítéljük meg: a tárgyak összetartozó csoportjának kiválasztása, a mimetikus ábrázolás és megformálás révén történő megelevenítése lehetetlen, ha a művész nem foglal állást azzal a tartalommal és összefüggéseivel kapcsolatban, amelyből a világ kiválasztott részeinek éppígyléte és „világgá" való emelése áll. Nem igaz, hogy a valóságdarab fontosságának, jelentőségének felismerése elegendő ehhez; nemcsak azok a művek cáfolják ezt elevenen, amelyek állítólag e felfogás alapján jöttek létre, hanem maga az elmélet is, ahogyan Flaubert leveleiben megmutatkozik, megszünteti önmagát, és állandóan beigazolódik róla, hogy nagyon határozottan foglal állást azzal a valósággal kapcsolatban, amelynek jellege meghatározta a flaubert-i kiválasztást, kompozíciót, megformálási módot stb. Vagy: Berenson,[11] az ismert művészettörténész a személytelen, közönyös művészet típusát Piero della Francescánál akarja kimutatni; amikor a személytelenségről mint módszerről beszél, csupán régóta magától értetődővé vált dolgokat mond ki, hasonlókat ahhoz, amiket Diderot *Paradoxe sur le comédien*-jének tárgyalásakor láttunk. De szerinte az ő művészének közönye túlmegy ezen, és magára a megformálásra is kiterjed. Így a híres urbinói kép három nagy, egészen elfogulatlan, előtérbe állított figurájának esetében, akik Krisztus megkorbácsolásának tulajdonképpeni drámáját eltakarják. Csakhogy éppen ez a kompozíció éppolyan világos állásfoglalás, mint a már korábban említett Brueghel-képé, ahol a keresztet cipelő Krisztus csaknem eltűnik a kínvallatásra és kivégzésre vezetettek tömegében. Mindenesetre ez az állásfoglalás ellenkező előjelű, mint azoké a festőké, akik ilyen esetekben a kínra vagy a nagyságra helyezik a hangsúlyt. Esztétikai szempontból azonban mindnyájan egyfor-

11. B. Berenson; *Mittelitalienische Malerei*. München 1925. 113. l. és köv.

mán állást foglalnak az ábrázolt tárgykomplexummal kapcsolatban, éspedig úgy, hogy ez közvetlenül és lényegileg is mindenütt egyformán meghatározza a kompozíciót és az egyedi megformálást. A művészek állásfoglalása nem ritkán nagyon bonyolult, de minél inkább hatja át az ábrázolás minden mozzanatát, minél inkább a mimetikus tárgyiasság körén belül marad, annál erőteljesebb az állásfoglalás és hatása.

Modern előítéletnek hódolnánk, ha azt képzelnénk, hogy a mindenütt jelenlevő állásfoglalás és pártosság szubjektivizálja a műalkotást. A külsővéváláson át a külsővéválás visszavételéig vezető út szöges ellentétben áll a szubjektivizmussal. Ez csak akkor jön létre, ha a szubjektum nem képes vagy nem hajlandó arra, hogy nekivágjon az önmagához vivő kerülő útnak, amely a külsővéváláson vezet át, s amelynek során el kell vesznie a tárgyi világban, és feltétel nélkül át kell adnia magát neki. A szubjektivitás ilyen tiszta megnyilvánulási módja nemcsak az esztétikumot oldja fel a semmiben. Az esztétikum itt is, mint mindenütt, pusztán magának az életnek felfokozott – a lényeget fokozó, és a jelentős mozzanatokat kiemelő – megnyilvánulási módja. Hegel, aki mint tudjuk, főként a társadalmi életre és az emberiség fejlődése során megszerzett és kibontakozott ismeretekre alkalmazta a külsővéválásnak és visszavételének problémáját, ismételten elemezte azokat a torzításokat, amelyeket egy merőben önmagára hagyatkozni akaró szubjektivitás idézhet elő, olyasvalaki, aki úgy véli, lemondhat a külvilág, a tárgyi világ odaadó befogadásáról. A legvilágosabban ezt az úgynevezett „széplélek" világképének kapcsán mutatja be. Magatartását Hegel a következőképpen jellemzi: „Önmagában való abszolút bizonyossága tehát mint tudat közvetlenül átcsap egy kihangzásba, magáért-való-létének tárgyiasságába; de ez a teremtett világ az ő *beszéde*, amelyet éppoly közvetlenül hallott, s amelynek csak a visszhangja tér vissza hozzá." Az ilyen szubjektivitásnak pontosan megfelel az a tárgyi világ, amely szükségszerűen létrejön az objektív valóság ilyen eltorzított visszatükrözésében: „Az üres tárgy tehát, amelyet létrehoz magának, megtölti őt most az üresség tudatával; cselekvése a sóvárgás, amely csak elvész, miközben a léttelen tárggyá lesz s túlesve e veszteségen és visszaesve magához, csak elveszettnek találja magát; – mozzanatainak ez átlátszó tisztaságában boldog-

talan, úgynevezett *széplélek:* elhamvad magában, s eltűnik, mint alaktalan pára, amely levegővé foszlik széjjel."[12]

Láttuk, hogy a probléma, amely e hegeli kategóriának az esztétikumra történő alkalmazása közben kiviláglik, finomabb, mint a műalkotásokban nem objektiválódó, esztétizáló szubjektivitás problémája; éppen arról van szó, hogy az ilyen beállítottsággal megalkotott, műalkotásnak szánt képződmények önmaguktól bomlanak fel. Láttuk, hogy Hegel a valóban alkotói szubjektivitás problémáját és azt az útját, amely a tárgyi világ helyes és elmélyült megragadásán át önmagához vezet, egészen általánosan ragadja meg; az esztétikum itt csak mint ritkán említett alkalmazási lehetőség szerepel. Éppen ezért érdekesen igazolja a külsővéválással és ennek szubjektumba való visszavételével foglalkozó elméletéről szóló fejtegetésünket, hogy a „művészeti vallás" tárgyalásakor – a *Fenomenológia* esztétikai részében – ezt mondhatja az ember „erkölcsi szubsztanciájáról": „Tiszta forma, mert az egyes ember az erkölcsi engedelmességben és szolgálatban minden tudattalan létezést és szilárd meghatározást úgy eltüntetett magából, ahogyan maga a szubsztancia is ez a folyékony lényeg lett. Ez a forma az éjszaka, amelyben a szubsztancia elárultatott és szubjektummá tette magát; a tiszta magabizonyosságnak ebből az éjszakájából támad fel az erkölcsi szellem mint a természettől és közvetlen létezésétől megszabadult alak."[13] Ezzel Hegel a „széplélek" privatív jellemzésének tiszta, pozitív ellenképét adja.

Láthatjuk: az esztétikai tárgyi vonatkozások elemzése magától oda vezet, hogy e szféra szubjektumának természetét közelebbről meg kell vizsgálnunk. Ha most érdeklődésünket erre a szubjektumra összpontosítjuk, ismét ama termékeny és mozgalmas ellentmondások egyikébe ütközünk, amelyek a művészet körét konkrétan meghatározzák. Ezt az ellentmondást átmenetileg és röviden így fogalmazhatjuk meg: közvetlenül nézve úgy látszik, mintha az esztétikai szubjektivitás nagyon megközelítené a mindennapi élet szubjektivitását. Sőt, mint ezt már ismételten hangsúlyoztuk, amennyiben különbözik ettől, úgy tetszik, mintha e különbség

12. Hegel, *A szellem fenomenológiája.* Akadémiai Kiadó, 1961. 337. l. Egészen hasonlóan tárgyalja a „boldogtalan tudatot", amely e műben a kereszténység létrejötténél nagy szerepet játszik. I. m. 113. l. és köv. Hegel mindkét helyen – több mint egy évszázaddal felfedezése előtt – a modern „introvertáltság" megsemmisítő bírálatát adja.

13. Hegel, *A szellem fenomenológiája.* Akadémiai Kiadó, 1961. 359. l.

lényegében közvetlensége puszta fokozódásából állna. Láthattuk már, hogy ez a látszat csalóka, és ha eddigi fejtegetéseink még nem is világíthatták meg kielégítően e szubjektivitás valódi sajátosságát, specifikus jellegét, annyi már most is látható, hogy a mindennapi élet szubjektivitásának közvetlenségétől való eltérés minőségi különbséggé növekszik, anélkül persze, hogy a személyiséghez, a szubjektivitás szubjektív jellegéhez való kötöttség megszűnne; sőt, a differenciáló mozgás ellentétes irányú, az eredetileg adott szubjektivitást erősíti, intenzívebbé teszi. Ez a mozgás, mint már szintén láttuk, szögesen ellentétes úton halad, mint a tudományos megismerésben. Természetesen itt is a tudós személyisége, szubjektív jellege és sajátossága hordozza a magánvaló számunkravalóvá történő átváltoztatásának tudatszerű folyamatát. Ez az átváltoztatás természetesen csak akkor mehet végbe, ha az egész ember, összes képességével, nemcsak intellektuális tehetségével, hanem akaraterejével, erkölcsiségével, képzeletével stb. is nekilát a megvalósításnak. Azonban – és ez a valóság tudományos visszatükrözésének termékeny, mozgalmas ellentmondása – az objektiváció folyamata már magának a megismerésnek a szubjektumában lezajlik: e visszatükrözési mód általunk már ismert dezantropomorfizáló elvéről van szó. Az ugyanis magától értetődik, hogy a dezantropomorfizálás a szubjektivitás bizonyos felszámolását is tartalmazza. Az esztétikai szféra azonban objektivált képződményeiben is antropomorfizál. Adódhat-e tehát itt olyan elv, amely a szubjektumot a hétköznapok puszta szubjektivitásán, egyedisége partikularitásán (minden szubjektum eredetileg adott éppígylétében hasonlíthatatlanul egyedi) túlemeli, anélkül, hogy eközben szubjektivitását mint olyat megszüntetné? És ha igen: mi ez az elv?

III. A partikuláris egyéntől az emberi nem öntudatáig

Azok a fejtegetéseink, amelyek a külsővéválásban és visszavételében megnyilvánuló szubjektum–objektum-viszonnyal foglalkoznak, megjelölik a helyes kérdésfeltevés és válasz irányát. Ezt szerintünk az határozza meg, hogy a munkának mind termékében, mind folyamatában (a dolgozó szubjektumnak hozzá és eredményeihez való viszonyában) fel kell ismerni, milyen szerepet játszik bennük mind szubjektív, mind objektív tekintetben az egyén és az emberi nem kapcsolata. Fejtegetéseink elején idéztük már

az ifjú Marxnak azokat a fontos elemzéseit, amelyek e most tárgyalásra kerülő témával foglalkoznak. Ezek a szubjektumproblémával kapcsolatban – joggal – az egyedi szubjektumnak az emberi nemhez való viszonyát állítják a középpontba. De eltekintve attól, hogy milyen gondolati nehézségeket rejt magában, ha e viszonyt, amelynek folyamatos elemzését nemsokára megkezdjük, helyes dialektikával akarjuk megragadni, itt is mindenekelőtt az ebben rejlő objektív mozzanatot kell az érdeklődés előterébe állítani. Marx tiltakozik ama előtte uralkodó felfogásmódok ellen, amelyek „csak az ember általános létezését, a vallást vagy a történelmet a maga elvont-általános lényegében mint politikát, művészetet, irodalmat stb. tudták felfogni az emberi lényegi erők valóságaként és *emberi nembeli aktusokként* (menschliche Gattungsakte)". Egyúttal felvázolja ellentétes felfogását, amely szerint „az *ipar* története és az ipar létrejött *tárgyi* létezése az *emberi lényegi erők nyitott könyve,* az érzékileg előttünk levő emberi lélektan".[14] Azt kívánja tehát, hogy amikor az emberi nem kialakulásáról és létéről van szó, a kutató az emberiségnek ehhez az ősjelenségéhez nyúljon vissza, mert ez az elvontabb jelenségek megértésének konkrét alapja, és az elvontat kell a konkrétből megmagyarázni, nem pedig fordítva.

A tudományok későbbi fejlődése teljességgel igazolta azt a mély igazságot, amely az ifjú Marxnak ebben a megállapításában rejlik. Az archeológusok, anélkül, hogy marxisták lettek volna, sőtt többnyire anélkül, hogy Marxnak akár csak a nevét is ismerték volna, a történelem előtti idők szerszámaiból és munkatermékeiből az emberiség, az emberi nem valódi fejlődésére vonatkozóan sok és fontos tényt tártak fel. Az az általánosan elismert helyzet, hogy a szerszámokból és a munkatermékekből egy olyan társadalom állapotát és fejlődési irányát, a benne élő emberek életfeltételeit és kölcsönös vonatkozásait is le lehet olvasni, amelyről semmit, vagy alig valamit tudunk (és hogy ilyen tények az emberi együttélés magasabb rendű formációiban is egyértelműen megmagyarázhatják olyan komplexumok alapjait és lényegét, amelyek közvetlen-ideológiai megjelenésmódjukban titokzatosnak tűnnek), filozófiailag általában és jelenlegi problémánk szempontjából különösen fontos következményekkel jár. Itt mindenekelőtt azt kell kiemelni, hogy ez nemcsak a nem valóságát állítja világ-

14. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.* Kossuth Könyvkiadó, 1962. 74. l.

gosan elénk, hanem létezésének módját, lényegileg történelmi jellegét is. Ez a megállapítás egyrészt a mechanikus materializmussal szemben fontos, amely a nem fogalmából halott, mozdulatlan általánosságot csinál; Marx Feuerbach tételét így bírálja: „a lényeg nála csak mint emberi ‚nem', mint belső, néma, a sok egyént pusztán *természetileg* összekapcsoló általánosság fogható fel."[15] Ezzel egyúttal azokat a felfogásmódokat is kritizálja, amelyek az emberi nem fogalmát túlzottan az állatvilág mintájára ragadják meg. Ezekben a feuerbachi néma általánosság a valóság megközelítésének számíthat. Marx e különbségről a következőket mondja: „Egy állatfajta különböző fajainak különös tulajdonságai természettől fogva élesebbek, mint az emberi adottság és tevékenység különbözősége. De mert az állatok nem képesek *cserélni*, semelyik állategyednek sincs hasznára egy ugyanazon fajtához tartozó, de különböző fajú állat megkülönböztetett tulajdonsága. Az állatok nem képesek összetenni speciesük megkülönböztetett tulajdonságait; semmivel sem képesek hozzájárulni speciesük közösségi előnyéhez és kényelméhez."[16] Érdekes, hogy körülbelül ugyanebben az időben Balzac ugyanebből a tényállásból hasonló következtetéseket vont le: „Amikor Buffon az oroszlánokat leírta, a nőstényoroszlánnal néhány mondatban végzett; a társadalomban ellenben a nő nem mindig mutatkozik a hím nőstényének." És ebből az elemi tényből kiindulva megmutatja a differenciáltabb viszonyokban rejlő különbségeket: „A társadalmi helyzet olyan véletleneknek van alávetve, amilyeneket a természet nem engedhet meg magának, ugyanis a természetből plusz társadalomból adódik. A társadalmi jelleg leírása az állati jellegnek legalábbis kétszeresét foglalja magában, ha csupán a két nemet vesszük tekintetbe. Végül az állatok között kevés dráma játszódik le; sohasem támad közöttük zavar; kölcsönösen üldözik egymást, ez minden. Persze az emberek is kölcsönösen üldözik egymást, de többé vagy kevésbé nagy intelligenciájuk jelentősen bonyolítja a harcot... Ezért van az, hogy a szatócs néha Franciaország pair-je lesz, míg a nemesember olykor a legalsó társadalmi rendbe süllyed."[17] A nem biológiai-antropológiai alapjainak elismerése te-

15. Marx, *Tézisek Feuerbachról*. Marx–Engels, Válogatott művek. II. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 366. l.

16. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Kossuth Könyvkiadó, 1962. 92. l.

17. Balzac, *Oeuvres complètes*. I. köt. Paris 1869. 3. l.

hát az embernél sem homályosíthatja el soha specifikus kategóriáinak társadalmi-történelmi gyökereit.

Másrészt a filozófiai idealizmus az „általános emberi" fogalmát szintén megengedhetetlenül, történelem feletti módon határozza meg, azáltal, hogy az emberek bizonyos (mindenkor az adott történelmi helyzet ideológiai szükségleteiből eredő és így általánosított) vonásait ezzel a fogalmi kenetteljességgel ruházza fel, és az emberek különös vagy partikuláris tulajdonságaival, természetével stb. mechanikusan, mereven szembeállítja. Ez a művészetben egyformán vonatkozik az akadémizmusra és az avantgardizmusra. Akár a „nemes egyszerűség és csendes nagyság" abszolutizált és vulgarizált felfogását, akár egy egzisztencialista-nihilista „condition humaine"-t rejt magában ez a metafizikusan eltorzított kritérium, az eredmény azonos, és filozófiai szempontból ugyanarra a módszertanra vall. Ellenben az, amit Marx mond nemnek, társadalmilag-történelmileg szakadatlanul változik, nem olyasvalami, amit a fejlődés folyamatából holttá merevedett általánossággal kiemeltek és nem is olyan absztrakció, amely az egyediséggel és különösséggel kizárólagos módon szemben állna; a nem tehát szubjektíve és objektíve egyaránt szakadatlanul egy folyamat közepén foglal helyet, a nagyobb vagy kisebb, többé-kevésbé természeti vagy magasabb rendűen szervezett emberi közösségek kölcsönhatásainak sohasem változatlan eredménye, ahol közrejátszanak – a végeredményt módosítva, azt kialakítva – az összes egyedek tettei, gondolatai és érzései, amelyek mind ide torkollnak. Marx erőteljesen hangsúlyozza az egyénnek és a nem lényegének ezt az egységét. Erre vonatkozó fejtegetéseiben, amelyeket más összefüggésben már idéztünk, ezt mondja: „Az ember egyéni és nembeli élete (Gattungsleben) nem különbözőek, bármennyire úgy van is – és ez szükségszerű –, hogy az egyéni élet létezési módja a nembeli életnek egy inkább *különös* vagy inkább *általános* módja, vagy minél inkább úgy van, hogy a nembeli élet egy inkább *különös* vagy *általános* egyéni élet. *Nembeli tudatként* igazolja az ember az ő reális *társadalmi életét* és csak valóságos létezését ismétli meg a gondolkodásban, mint ahogy megfordítva a nembeli lét a nembeli tudatban van igazolva és általánosságban, mint gondolkodó lény van magáértvalóan."[18]

E folyamatban az egyedinek és általánosításának az egyedi te-

18. Marx, *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből.* Kossuth Könyvkiadó, 1962. 71. l.

vékenységének objektivációiban – mindenekelőtt tehát a munkában – megvalósuló dialektikájáról van szó. Minden egyes munkaterméket az egyes emberek teljesítménye hozza létre, lényegük azonban anyagi és társadalmi természetű objektív szükségszerűségeken alapul. Ha nem ezeknek megfelelően állítják elő őket, akkor az egész munkafolyamat kárba veszett, és objektív értelemben nem is tekinthetjük őket munkatermékeknek, noha szubjektív szemszögből nézve azok. Ezért fejtheti meg az archeológia, mint már korábban jeleztük, letűnt kultúrák munkatermékeiből e kultúrák tartalmait, formáit, lényegét, szerkezetét stb. Ugyanis ezek objektivált alakban mutatják meg, hogy mi a döntő az objektíve meglevő társadalmi szükségletekben és mindenkor lehetséges optimális kielégítésük módjában. Változásuk a legjobb iránytű e kultúrák fel- vagy levezető útjainak, a stagnálás korszakainak stb. felderítésére. Finom árnyalatokig leolvashatók belőlük a kultúrák rokonságai és eltérései. Mindez új oldalról tárja fel előttünk a szubjektumnak az ilyen munkafolyamatokban elfoglalt szerepét, amelyet már ismerünk: azt, hogy objektivál és elvezet a szubjektum partikularitásától; a szubjektum különös képességei, tulajdonságai stb. e folyamat szempontjából mindig nélkülözhetetlenek, sőt bizonyos körülmények között az emberi nem haladásának, továbbfejlődésének közvetlen előrelendítői lehetnek, de csupán akkor, ha képesek arra, hogy az éppen az idő tájt döntő objektivitásba maradéktalanul áthelyeződjenek, ha a tárgyiasulásban levetkőzik partikularitásuk nyomait. Nyilvánvaló, hogy a munkából kibontakozó tudomány ezt a jellegzetességet még határozottabban mutatja fel. Itt ha lehet, még pregnánsabban mutatkozik meg a társadalmi szükségletek ösztökélő, teljesítményeket kiváltó funkciója és az a kényszer, hogy a lét magánvalóságát, tudattól független természetét hű megközelítésben megragadják és kifejezzék. Bármennyi zsenialitás kell is bizonyos igazságok felfedezéséhez, ezek már nem viselik magukon a lángész nyomait: éppen minden szubjektivitástól megtisztított objektiváltságukban igazak, éppen ez teszi lehetővé, hogy egy lépéssel előbbre vigyék az emberi nemet.

E kontrasztképek szemszögéből nézve az esztétikai szubjektivitás lényege tisztább megvilágításban jelenik meg, mint eddig: mint más lényeges komplexumok esetében, valamilyen nemen belüli létezésnél is abban csúcsosodik ki az ellentét az állat és az ember között, hogy az előbbinél a nemnek csak objektív léte van, míg az utóbbinál ez nemcsak többé-kevésbé érthetően kerülhet be a

tudatba, hanem ez a tudat is a nem objektív létének mindig lényegesebb objektív mozzanatává válik. A tudatosság természetesen az ember minden eddig említett nembeli tevékenységének nélkülözhetetlen alkotóeleme, de mivel – mint kimutattuk – mindenütt az objektivitásnak kell túlnyomó részben hatnia, a szubjektív tudatosságnak végeredményképpen nem lehet döntő jelentősége; nélkülözhetetlen az emberi-nembeli képződmények genezise szempontjából, de ezzel azután eljátszotta szerepét; ezek éppen objektivitásukban hordozói és továbbvivői annak, amit emberi nemnek nevezünk. Minőségileg más szerepet játszik a szubjektivitás az etikában és az esztétikában. Az előbbi – hogy az etikát és az erkölcsiséget jelenlegi fejtegetéseink számára egységesen összefoglaljuk – az emberi gyakorlatnak éppen a szubjektív oldalát szabályozza. Magától értetődik, hogy minden etikai jellegű cselekedet az emberiség megőrzésére és továbbfejlesztésére törekszik; mindegy, hogy mennyire tud erről maga a cselekvő személy. Hiszen a kötelességérzet vagy a kötelességszegés, az erény vagy a bűn stb. következményeik révén annak az építménynek a köveihez tartoznak, amelyet a nem az emberek elé állít. Azáltal, hogy ily módon pozitív vagy negatív, továbbvivő vagy hátráltató nyomokat hagynak maguk mögött, olyan képződmények közvetlen közelébe jutnak, mint a jog, az állam stb., amelyekben az emberiség belső harcai mindenkor meghatározott fejlődési szakaszokat rögzítenek, és ezek, noha elvontabb és közvetettebb értelemben, szintén azokhoz a tárgyiasulásokhoz tartoznak, amelyek lehetővé teszik számunkra, hogy leolvassuk és megfejtsük az emberi nem múltját és jelenét.

Talán még világosabb az etika szándék-oldalának a nemmel mint szubjektummal kapcsolatos viszonya. A morális szándék mint olyan egyrészt általánosításra törekszik – elméletileg ezt a jellegzetességet a legvilágosabban Kant dolgozta ki –, és mivel a szubjektum közvetlen partikularitásán való túlhaladás irányának mégiscsak a szándék, a szubjektivitás körén belül kell maradnia, nyilvánvaló, hogy ennek az intenciónak többé-kevésbé világosan az emberi szándékok közös vonásait, a nembelit kell célba vennie. Másrészt e szféra lényeges mozzanata, csomópontja, a morális döntés mégis megszüntethetetlenül az egyes ember személyiségében gyökeredzik. A morálisan cselekvő szubjektumban meglevő partikuláris egyedinek és nembeli általánosnak ez a soha teljesen meg nem szüntethető ellentétessége az etika egyik alapvető problémája.

Ha meg akarjuk érteni, hogy mi az esztétikumban az egyén és a nem viszonyának szubjektív oldala, az általánosítás itt szóban forgó sajátos módját kell szemügyre vennünk, a szubjektivitás megszüntetésének ezt a különös fajtáját, amelyben ez – éppen mint szubjektivitás – magasabb szintre emelkedik. Láttuk már, hogy az esztétikumban paradoxabb a helyzet, mint az etikai gyakorlat területén: ez szerkezetileg a szubjektivitásra összpontosul, mert még ha a szubjektum cselekedete következményeiért felelősnek érzi is magát, ez az aktus egészen világosan magában foglalja az objektív tényállásnak (s ezzel együtt persze a teljes, objektív dialektikájának) az etikai szubjektumba történő visszavételét. De ez a visszavétel teljességgel érintetlenül hagyja az objektív világot. Sőt éppen az erkölcsi felelősség tartalmazza a szubjektum számára azt a posztulátumot, hogy e világot magánvalóságában megismerje. Az a szemrehányás, amely a felelősség aktusában gyakran és szükségszerűen felmerül: „ezt vagy azt tudnom kellett volna" – megmutatja, hogy még a legszélsőségesebb szándék-etika sem mentesíthető az objektív valóság megismerésének kötelességétől. Az etikai magatartásnak ezen a jellegén mitsem változtat, hogy ez az etika azután a tendenciózusan, az erkölcsi kötelességeknek megfelelően a lehető leghelyesebben megismert társadalmi valóságot igenli-e vagy tagadja.

Ezzel szemben az esztétikai szubjektum mint olyan egyáltalán nem jöhet létre megfelelő objektum-viszony nélkül. Az egész ember olyan időleges átváltozása, amely e szubjektumot jelenlevővé teszi benne, és felébreszti a lehetőségek szunnyadásából, csak a műalkotáshoz fűződő eleven viszonyban valósulhat meg, akár egy létrejövő műalkotásra irányul ez, mint az alkotói magatartás esetében, akár egy esztétikailag már megformált műre, mint a befogadói magatartásnál. De mint az esztétikai szubjektivitás megvalósulásai, mindkét szubjektív aktus pusztán származéknak tűnik: csupán a műalkotás az ő adekvát hús-vér megvalósulása. Ez ismét megmutatja, hogy a mimézis az esztétikai szubjektivitás ősjelensége. Ez a mimetikus alapjelleg választja el az esztétikai képződményeket és cselekedeteket a szubjektum morális magatartásától; ez utóbbiban a valóság helyes visszatükrözése csak egy etikai gyakorlat eszköze, az előbbiben az egész emberi gyakorlat, természetesen az erkölcsit is beleértve, az esztétikai mimézis puszta anyagává vagy legfeljebb egyik formai elemévé válik.

Ebből a szempontból kell az esztétikai szubjektivitásnak a nembeli tudathoz (Gattungsbewusstsein) fűződő viszonyát szemügyre

vennünk. E viszony az eddig tárgyaltaktól abban különbözik, hogy közvetlenül és objektíve sem magának a nemnek, hanem kizárólag a nembeli tudatnak a kifejlesztésében és előremozdításában tevékenykedik: közvetlen nyilvánvalósággal állítják itt a középpontba azt, ami más területeken csak epizodikusan kerül a tudatba, hogy minden, amit az emberiség létrehoz, a természet megismerése, hasznosítása, meghódítása, az emberek egymás közti kapcsolatainak kiépítése, az ember továbbfejlesztése és humanizálása: mindez magának az embernek a terméke. Mint minden eddigi fejtegetésünkben, itt is fontosabb maga a dolog, mint közvetlen, tudatszerű reflexei, amelyek, mint láthattuk, hamisak lehetnek anélkül is, hogy ezzel az alapvető tényállásokat felborítanák. A most tárgyalt esetben ez a dolog a sajátos dialektikus egység, vagyis, Hegel kifejezésével élve, az egység és a különbözőség egysége, az egyéni szubjektivitás és a nem egysége. Ami magát az életet illeti, már Marx is tiltakozik az ellen, hogy az egyént és a nemet szétválasszák és szembeállítsák egymással: „Az ember egyéni és nembeli élete nem *különbözőek*, bármennyire úgy is van – és az szükségszerű –, hogy az egyéni élet létezési módja a nembeli életnek egy inkább *különös* vagy inkább *általános* módja, vagy minél inkább úgy van, hogy a nembeli élet egy inkább *különös* vagy *általános* egyéni élet."[19] Ebből az következik, hogy ezt a dialektikát a mindennapi életben is a konkrét tartalom diktálja: a mindenkori, társadalmilag-történelmileg meghatározott helyzetben levő mindenkori ember tetteinek, gondolatainak, érzéseinek stb. tartalma dönt afelől, hogy ennek az ellentmondásos egységnek a tényezői konvergáló vagy divergáló irányban indulnak-e meg, és melyik mozzanat jut közülük túlsúlyra. Láttuk már, hogy a morális intenció puszta ténye olyan irányt foglal magában, amely az emberben levő nembeli felé mutat. Mármost az esztétikai szubjektivitás sajátossága abban áll, hogy ez az intenció elsődlegesen nem pusztán magában a szubjektumban valósul meg, hanem inkább mint egy „világ"-ban objektiváltan jelenik meg. Mindannak, ami ezt alkotja, ami benne előfordul, ami vele közvetlen vagy közvetett kapcsolatban áll, mély, objektív (minden tárgyiasságot tartalmilag és formailag egyaránt meghatározó) érzékletességgel kell rendelkeznie, amely azonban mindig és mindenütt magában az emberben gyökeredzik. Világos, hogy egy ilyen „világ" szubjektuma semmiképp sem lehet az individuum a maga közvetlen par-

19. I. m. 71. l.

tikularitásában. Igaz ugyan, hogy ez a mindennapi életben is mindig újból felvázolja ilyen „világok" képeit; gondoljunk például az ábrándokra. Az ilyen képzelgések azonban a hétköznapok minden normális emberénél kifejezetten merőben szubjektív jellegűek, és ha a szubjektum objektivitást tulajdonít nekik, az már patologikus kisiklásra vall. Ernst Bloch igen gondosan elemezte az ilyen ábrándokat, és azáltal, hogy az így létrejövő vágyakat élesen megkülönböztette a kívánástól, más nézőpontról ugyanazokat a határokat húzta meg, mint mi az imént: a vágyódás teljesen megreked a – partikuláris – szubjektumban, a kívánás ezzel szemben egy az objektív valóságban elvégzendő tettre irányul, vagyis a szubjektummal szembeni függetlenségüket mindkét esetben többé vagy kevésbé tudatosan, egyenlő mértékben, noha különböző módon tételezik.

A szubjektíve feldolgozott mimetikus képződmények csak akkor emelkedhetnek az esztétikum sajátos objektivitásába, ha meghaladják a szubjektum partikularitását, és ezáltal már nem merőben szubjektív reakciókként állnak szemben a szubjektivitástól nem érintett külvilággal, hanem egy önálló, specifikus objektivitássá szerveződnek. (Ebből a szempontból itt található meg az egyik legfontosabb különbség a művész és a dilettáns vagy kontár között.) A mindennapi élet partikuláris szubjektivitását az esztétikumban lényegében legalább olyan határozottan haladják meg, mint a tudományban vagy az erkölcs területén, noha ez látszólag távolról sem megy olyan radikálisan végbe. Ugyanis míg a tudományos magatartás dezantropomorfizáló aktusa és – legalábbis nagyon gyakran – az etikai törvények érvényre jutása egyaránt világos elhatárolást hoz létre a szubjektum partikularitásával szemben, az esztétikumban az a látszat keletkezik, mintha a határok teljesen elmosódnának, sőt, mintha az esztétikai tételezés végrehajtása során (a műben, az alkotásban, a befogadásban) kizárólagos és tiszta szubjektivitás jönne létre. És ez nem is puszta látszat, hiszen nincs még egy olyan emberi tevékenység, amelyben a szubjektivitás, az individualitás olyan közvetlen nyilvánvalósággal fejeződne ki, amelyben a személyes mozzanatnak olyan minden tárgyiasságot konstituáló, minden összefüggés szempontjából döntő jelentősége lenne, mint az esztétikum szférájában. Éppen ezért van az, hogy a nembelibe történő átmenet, a hétköznapi közvetlenségében élő ember puszta partikularitásán való felülemelkedés itt éppoly elengedhetetlen, mint a valóság tudományos visszatükröződésében, mint az erkölcsi gyakorlatban.

A szubjektum e változásának különös jellegét az objektiváció jellege határozza meg. Ugyanis mindenütt másutt érintetlen marad a tárgyi világ objektivitása; azáltal, hogy a lehető legadekvátabb módon megismerik és az emberi gyakorlattal megváltoztatják, objektivitása nem rendül meg, sőt, mint láttuk, még a szubjektív vágyak, ábrándok stb. is éppen ezt a megingathatatlanságát tételezik fel. Egyesegyedül a művészet az, amely – a mimézis segítségével – megalkotja a valódi világ objektivált ellenképét, s ez önmagát „világgá" kerekíti le, amely e kiteljesedett alakjában magáértvalósággal rendelkezik, olyannal, amelyben a szubjektivitás megszűnik ugyan, de pusztán abban az értelemben, hogy továbbra is a megőrzés és a magasabb szintre való emelkedés mozzanata marad túlsúlyban benne. Az ily módon, hármas értelemben megszüntetett szubjektivitás ébreszti fel a nem tudatát, amelyet minden emberi személyiség többé vagy kevésbé tudatosan, de mindig immanensen magában foglal. Ez megmagyarázza a szubjektivitás e változásának sajátosságát: igazabb és mélyebb lesz, a személyiség megnövelt és erőteljesebben körülhatárolt területen uralkodik, mint a mindennapi életben, s egyúttal messze meghaladja azt a partikularitást, amellyel a hétköznapokban rendelkezik. A műalkotás „világa", amelyben ez a szubjektivitást ily módon megőrző objektiváció végbemegy, az objektív valóság visszatükröződése, mimézis, amely az emberek számára adott világot – mind azt, amit ő teremtett meg és formált ki, mind pedig azt, ami tőle függetlenül létezik – ennek az alkotói folyamatnak a szemszögéből nézi és reprodukálja. A szubjektum változása, a a mindennapi élet partikularitásának legyőzése az a folyamat, amelynek során a szubjektum úgy formálja át magát, hogy „a világ tükre" tudjon lenni, ahogy ezt Heine Goethéről mondta. A helyes világismeret és a helyes én-élmény mélysége itt új közvetlenségben egyesül.

Kettős nehézség gátolja e folyamat fogalmi megragadását. Először is a partikulárisnak eme önmegszüntetése számára nincs konkrét kritérium, mint ahogy ez a tudományos visszatükrözésben vagy az etikai gyakorlatban mégiscsak megvan. De a konkrét mércék hiánya ellenére sem uralkodik itt önkény. Ez annyit jelent, hogy a művész partikuláris szubjektumának – szubjektivitása átváltoztatására való tekintettel – életre-halálra bele kell vetnie magát az alkotás folyamatába. Ennek sikere – a tehetséget feltételezve – éppen attól függ, vajon képes-e, és ha igen, mennyire képes arra, hogy megsemmisítse mindazt, ami benne pusztán

partikuláris, és hogy a nembelit ne csak megtalálja és tisztázza magában, hanem meg is elevenítse mint saját személyisége lényegét, a világhoz, a történelemhez, az emberiség fejlődési folyamatának adott pillanatához és perspektívájához fűződő vonatkozásainak szervező központját, éspedig úgy elevenítse meg ezt, mint ami magának a világnak a visszatükröződését a legmélyebben fejezi ki. Nyilvánvaló, hogy elvileg nem lehet sem a közvetlen, sem a művészi élményekben olyan apriorisztikus kritériumot találni, amely csalhatatlan bizonyossággal dönthet arról, hogy a valóság mely megélt és felidézővé tett visszatükröződése, az ilyen élmények milyen csoportosítása, lényegük és összefüggéseik milyen értékelése tartozik a partikuláris szubjektivizmushoz, és melyek azok, amelyek a nem tudatához tartoznak. Nagy művészeknek a művészi munka minden mozzanatánál újból kezdődő, soha le nem csillapodó küzdelme azért, amit nagyon gyakran egyszerűen a természet hű ábrázolásának neveznek, szubjektív szempontból nézve éppen abban áll, hogy a valóságot az emberi nem magaslatáról tekintsék. Ugyanis elvontan nézve nagyon sok minden természethű, ami nem éri el ezt a szintet; ha merőben mint a valóság visszatükröződésének egyik darabját nézzük, gyakran az is éppolyan igaz, amit a művész kiselejtez, elvet stb., mint ami a műben végérvényesen megmarad.

Miben áll tehát a kihagyás elve? Nagyon sok esetben – és problémánk szempontjából éppen ezek fontosak – egyszerűen abban, hogy az itt szóban forgó, közvetlenül szubjektívnek maradó objektivitást, vagyis a nem tudatának szubjektivitását éppen az ilyen kiválasztás serkenti, míg ellenkező esetben pusztán a partikuláris szubjektum szubjektivitása (le monsieur, ahogy Flaubert bősz öniróniával nevezte) jutna érvényre. Tolsztoj, aki ezzel a kérdéssel sokat foglalkozott, egyszer beszélgetés közben ezt mondta Gorkijnak: „Mi mindnyájan szörnyű nagy hazugok vagyunk. Én is. Írás közben néha hirtelen megsajnálok egy-egy alakot, fogom, hozzárajzolok még néhány jobb vonást, a másikból meg törlök, hogy ne legyenek túlságosan feketék, akik mellette állnak... Nem a való életről írunk, nem olyannak mutatjuk be, amilyen, hanem azt mondjuk el, amit mi magunk gondolunk az életről. És hát kinek válik hasznára, ha tudja, hogyan látom én ezt a tornyot vagy a tengert, vagy azt a tatárt? Mi érdekes van ebben, minek kell ez?"[20] A példákat vég nélkül szaporíthatnánk.

20. Gorkij, *Irodalmi tanulmányok*. Szikra, 1950. 73., 74. l.

Ennél azonban valószínűleg több haszonnal jár, ha e tényállást más oldalról is szemügyre vesszük. Egyrészt megmutatkozik, – amire Schiller és Goethe levelezése a legnagyobb súlyt fekteti –, hogy az egész mű sorsa szempontjából milyen döntő jelentőségű a motívum, a téma kiválasztása; mindketten azon a nézeten vannak, hogy a kiválasztás kudarca még a legnagyobb tehetséget, a legtudatosabb művészetet is sikertelenségre kárhoztatja. Ebben kiváltképpen minden esztétikai szubjektivitás általunk már jól ismert mimetikus tárgyhoz kötöttsége bukkan napvilágra. De ez pusztán egy általános összefüggést határoz meg – ezen túlmenően egy másik kérdésnek is fel kell merülnie: miért van az, hogy az egyik téma vagy motívum kedvezően, a másik pedig kedvezőtlenül hat az alkotásra? A válasz csak az lehet, hogy az előremozdító elv az esztétikai általánosításban rejlik; vagyis hogy már a téma vagy a motívum kiválasztása is közelebb hozza vagy eltávolítja az alkotó szubjektumot a nem tudatától, segít neki abban, hogy saját partikularitását legyőzze, vagy gátolja ezirányú erőfeszítéseit. Másrészt – de a most kifejtett gondolatokkal szoros összefüggésben – emlékeztetnünk kell arra, milyen gyakran merül fel jelentős művészek ön-megfigyelései során az a felismerés, hogy a mű, amelyet elterveztek vagy megkezdtek, önálló életet él, és függetlenedik akaratuktól és kívánságuktól. Ha a művész megsérti azokat a törvényeket, amelyekhez a létrejövő mű igazodott, ebből a helyzetből rendkívül sokféle ellentmondás fakadhat. Az ilyen ellentmondások azután a világnézet középpontjáig nyúlhatnak, mint ezt Engels Balzacnál kimutatta. A problémát teljes világosságában éppen ez állítja elénk: Balzac partikuláris szubjektivitása egy normálisan intelligens legitimistára vallott; innen azonban nem alkothatta volna meg az *Emberi színjáték*ot, nem ábrázolhatta volna átfogóan és végérvényesen az emberiség egyik fontos átmeneti válságát. A művészi alkotás magasabbrendű ihletettségéről szóló mítoszok és elméletek, amelyek a művészet létrejötte óta mindig újból felmerülnek, a későbbi korszakokban egyre-másra érvényre jutó szubjektivista-irracionális fejtegetéseken kívül tartalmaznak valamit e tényállás lényegéből, ha gyakran nagyon erősen el is torzítják ezt.

Az egyéni és a nembeli tudat közti vonatkozás megragadásának második nehézsége abban rejlik, hogy az utóbbi szubjektíve-közvetlenül nincs, vagy legalábbis csak előlegező utópisztikus módon van adva. Az emberek közvetlenül átélnek olyan társadalmi kötöttségeket, mint család, klán, kaszt, törzs, osztály, nemzet stb.,

de az emberiséget mint a nem egységét közvetlenül nem, vagy legalábbis igen ritkán élik át, és ekkor is többnyire hamis tudattal. Ez csak egy szocialista módon egyesült emberiség állapotában válhat a mindennapok közvetlen élményévé. Objektíve persze az ember emberré válása óta megvan, és mind extenzíven, intenzíven egyre erőteljesebben bontakozik ki. Eleinte csak tiszta magánvalóként, azonos antropológiai jellegként van jelen; a társadalmi vonatkozások növekedésével és gazdagodásával mindig nagyobb egységek fejlődnek ki, s az emberek arra kényszerülnek, hogy ezeket mint fizikai és szellemi, individuális létezésük alapjait éljék át. A kapitalizmussal létrejön a világpiac és ennek alapján egy valóságos világtörténelem: igaz ugyan, hogy az emberi nem még mindig magánvaló, de természetesen minőségileg magasabbrendű, mint az eredetileg pusztán antropológiai magánvaló, mert akkoriban az együvé tartozást csak katasztrófák eredményeképpen mint „sorsot" élték át, míg most arra kényszerül az emberi gyakorlat, ha az ember nem akar elpusztulni, hogy szakadatlanul az emberek konkréttá vált totalitásával foglalkozzék, és mert állandóan növekszik azok száma, akiknél a nemnek ez a magánvalósága helyeselt számunkravalósággá válik, és noha csekélyebb mértékben, de egyre többen lesznek azok is, akik már aktívan törekszenek ennek teljes megvalósulására.

Az ilyen egyértelmű fejlődésvonal ellenére fennforog a már jelzett probléma az esztétikai szubjektivitás számára. Ugyanis a művészet lényegéhez tartozik, hogy nem utópisztikus. A művészetek, műfajok és művek túlnyomó többsége nem ábrázolhatja a jövő perspektíváját másképp, mint a megformált jelen többékevésbé láthatóvá tett, jelzett mozgásirányának formájában. A filozófia, a tudomány vagy a publicisztika képes volt és most is képes arra, hogy absztrakt jövendölésekben fogalmilag előlegezze perspektívái megvalósulását. Tartalmilag és formailag egyaránt lehet ez mégoly utópista színezetű, a történelmi fejlődés tényei mégoly gyakran és élesen hozhatják napfényre, hogy a legtöbb részlet nem helytálló, de ha az utópista gondolat, nagy világtörténelmi értelemben, a fejlődés útján abban az irányban indul el, amelyen az emberi nem halad, akkor az utópista előlegezés progresszív szellemi hatalommá nő. Ez történt már a természetjogban és a sztoá etikájában, majd az emberi jogoknak a nagy polgári forradalmak idején adott értelmezéseiben, és Morustól Fourierig a jelentős utópisták jövendöléseiben, s ezt tette minőségileg magasabb fokon Marx, Engels és Lenin is. A tudomány

persze elvileg feltárhatja a jövőbeli fejlődés igaz perspektíváit. Elég, ha a szocializmus két korszakának meghatározására utalunk, amelyet Marx *A gothai program kritikájában* vázolt fel. Persze már az eddigiekből is világosan kitűnik, hogy az ilyen jövendölések tartalma csak a legáltalánosabb vonásokat ragadhatja meg; mihelyt konkrétumokba bocsátkoznak, még kiemelkedő gondolkodóknál is, akik az általánosság szintjén sok mindent zseniálisan megjósolnak, képtelen, gyakran értelmetlen fantasztikum keletkezik (Fourier).

Az ilyen gondolati áramlatok szükségképpen befolyásolták az esztétikai elméletet is. Épp ez a téma mutatja meg világosan, mennyire elmaradt az elmélet a művészi gyakorlat mögött, különösen azért, mert, mint már láttuk, éppen a művészi általánosítás sajátos jellegét ismerték félre, és fogták fel a tudományos vagy filozófiai általánosítás mintájára. Az emberi nem realitásának felfogásában megmutatkozó, társadalmilag-történelmileg szükségszerű tisztázatlanságot az esztétikai elméletben még az is tetézi, hogy maga ez az elmélet sem tisztázta a művészi általánosítás problémáit. Ez hozza létre az „általános emberi" zavaros és megtévesztő kategóriáját. Ennek problematikus voltáról már beszéltünk. Jelenlegi kérdésünk szempontjából az általános emberinek az esztétikai elméletben és gyakorlatban az a következménye, hogy az emberiséget kizárólagos, metafizikus ellentétbe állítják az emberi vonatkozások konkrét formáival, mindenekelőtt az osztállyal és a nemzettel. Márpedig azáltal, hogy az emberiségnek ezeket a konkrét kötöttségeit és kötelezettségeit, amelyek mérhetetlenül nagy hatást gyakorolnak minden egyes személyiség, minden emberi vonatkozás, minden sors stb. konkrét tartalmára és mikéntjére, a másodlagosság szintjére süllyesztik le és gondolatilag elhanyagolhatónak fogják fel, magáról az emberről is kétségtelenül egy sápadt, elvont, vértelen koncepció alakul ki. Ezenkívül az emberek életét betöltő konfliktusok s az általuk kiváltott tettek és érzések is minden konkrét egyéniség nélkülözhetetlen alkotóelemei közé tartoznak. Ha elhagyják őket, ha átugornak fölöttük, vagy a háttérbe szorulnak, még tovább fokozódik az általános emberi elvontsága. Nem véletlen, hogy annál nyomasztóbb ez az üresség, minél inkább eltávolodik a művészet és a művészetelmélet a maga jelenének életétől, minél akadémikusabbá válik, a szó rossz értelmében. Művészileg az ilyen elvből kiürített tartalomnak absztrakt-mesterkélt formalizmushoz kell vezetnie, mindegy, hogy ez klasszicizáló vagy szürrealista-e. És a minden konkrétságtól,

minden élethű tartalomtól megfosztott „tartalom" eredményeképpen csak kontúrok nélküli kozmopolitizmus, a kétségbeesés szolipszista képe stb. jöhet létre. Tehát az emberben levő nembeliség felé való egyoldalú, valódi bonyodalmakat kiiktató, közvetlen tájékozódás szükségszerűen elszegényíti és eltorzítja az emberiségnek mint olyannak a fogalmát és képét is.

E gondolatmenet helyessége természetesen nem zárja ki azt a lehetőséget, hogy az emberi nem létezésének azokat az élményeit is művészi formába öntsék, amelyeknek gondolati reflexeit az imént elemeztük. Ha esztétikailag meg akarjuk érteni ezt, akkor szem előtt kell tartanunk, hogy egy konkrét-utópista művészi ábrázolás magában véve még megoldhatatlanabb ellentmondásokat tartalmaz, mint a jövő fogalmi megelőzése. E fokozódás oka abban rejlik, hogy a jövőre alkalmazott, meghatározott törvények és tendenciák gondolati megragadása elvileg nem lehetetlen, de ez a művészi visszatükrözés szempontjából csak nagyon kivételesen juthat jelentőséghez. Viszont épp az esztétikai mimézis ütközik legyőzhetetlen akadályokba, ha olyan tárgyi világban kellene hatékonnyá válnia, amelynek konkrét tartalmai, összefüggései, vonatkozásai stb. el vannak zárva előlünk. A művészet tehát jellegét tekintve sokkal határozottabban anti-utópista, mint a tudomány vagy a filozófia. Ha valaki e megállapítással szemben Schiller, Shelley vagy Blake „prófétikus" költeményeire, a IX. szimfónia végére stb. hivatkozna, akkor erre azt a választ kellene adnunk, hogy az ilyen művek elsősorban nem egy jövőbeli, még nem létező valóságot fejeznek ki, hanem a szubjektumnak egy ilyen valóság iránt érzett vágyódását.

Az utópista magatartás objektivált-művészi megformálása ezért – esztétikai szempontból – nem utópia. Természetesen ez sajátos ábrázolásmód, amelyet itt nem elemezhetünk részletesen. Csak annyit kívánunk megjegyezni, hogy hamis, elhamarkodott általánosítás volna, ha a lírai ábrázolási formákat ebben a kérdésben mereven szembeállítanánk a közvetlenül objektivált műfajokkal. Inkább annak egy különös alfajáról van itt szó, amit Schiller a „naiv"-val szembeállítva mint „szentimentálist" határozott meg. Az itt szóban forgó tényállás az elégikus, az idillikus és a szatirikus felfogásmód segítségével juthat művészi kifejeződéshez; ezzel persze semmiképp sem akarjuk azt állítani, hogy e sajátos tartalmak a most felsorolt felfogásmódok teljes körét kimerítik. Ezek azonban lehetővé tesznek egy olyan megformálást, amelyben az emberiség még meg nem levő, még szubjektív realitása kifeje-

zésre juttathatja számunkravalósága egyik fontos aspektusát. Éppen mert az ilyen ábrázolások végső igazsága – még ha nem kifejezetten lírai jellegűek, hanem közvetlenül egy objektivált tárgyi világot idéznek is fel – a szubjektumban rejlik.

Mindezzel azonban csak tulajdonképpeni problémánk küszöbére érkeztünk. A probléma az, hogy a műalkotások túlnyomó többsége közvetlenül az embereknek azokat a vonásait és jellegzetességeit tükrözi vissza, amelyek a mindenkor meglevő társadalomban közvetlenül befolyásolják sorsát. Minden egyes ábrázolt ember személyisége, minden egyes művészileg kifejezett érzés sajátossága e szférákból nőtt ki, s a valóban megélt élet konkrét szálaival minden emberi létezésnek, minden emberi tevékenységnek ehhez a közvetlen területéhez kapcsolódik. Amikor itt újólag az esztétikai mimézis nem utópista jellegére emlékeztetünk, jogosultan vetődik fel a kérdés: hol marad itt tér az emberiség problémáinak megoldására? Ha az itt működő dialektikát helyesen meg akarjuk érteni, akkor a családtól az osztályig és a nemzetig a közvetlenül adott emberi viszonylatokra kell gondolnunk, úgy, ahogy azok egyéni szenvedélyek, konkrét személyiségek közvetítésével valóban megjelennek. Azáltal, hogy az emberek közt ható vonatkozások minden egyént olyan mélyen formálnak meg, hogy konkrét éppígylététől gondolatilag már nem választhatóak el, magában az életben jön létre az a dialektika, amelyet a művészet azután mimetikusan felidéz: az egyént a család, az osztály, a nemzet stb. formálja ki, ám ennek benne hatékony következményei sohasem egyszerűen kívülről jövő behatások, nem is személyiségén belüli „rétegek", hanem egymáshoz lényegében hasonló indulatok (persze különböző minőségűek, intenzitásúak stb. aszerint, hogy kiről van szó), úgy hogy azok a harcok, amelyeket e helyzet idézett elő, minden emberben saját szenvedélyének belső harcává válnak. Ezt az életben kialakuló helyzetet az esztétikai mimézis nem csupán hűen tükrözi vissza, hanem, művünkben már gyakran jellemzett sajátosságának megfelelően, fokozza és intenzívebbé is teszi. Spinozának azt a jelentős igazságát, hogy az egyénben indulatokkal csak indulatokat lehet sikeresen szembeszegezni, esztétikákban nem szokták ugyan idézni, de mégis ez minden igazi mimetikus megformálás – kimondatlan, implicit – axiómája. Ugyanis éppen ez fejezheti ki világosan és (tragikus és komikus értelemben egyaránt) megrázóan a külsőnek és a belsőnek, a társadalmiságnak és a személyiségnek az ember sorsában betöltött s az életben rendkívül bonyolult arányát. Mivel a „külső", a társa-

dalmi erők azon szenvedélyek révén szerzik meg hatalmukat, amelyeket az egyes emberekben lángra lobbantanak, ugyanakkor azonban külső társadalmi hatalmukat tisztán is ki tudják fejezni, azok a kapcsolatok, amelyek az embert társadalmi kötöttségeihez fűzik, fetisizáltan és fétisektől megfosztottan is megjelenhetnek. A fetisizálódás jelenségét Marx az áruval kapcsolatban plasztikusan határozta meg: „Csak maguknak az embereknek meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt szemükben dolgok viszonyának fantasztikus formáját ölti."[21] Mármost a művészet egyik nagy teljesítménye, amelyről még sokat kell beszélnünk, hogy az ilyen fétiseket feloldja, vagyis hogy a társadalmi viszonyokat egyértelműen az emberek egymás közti viszonyainak tünteti fel. Csak így fejeződhet ki felidéző módon, a maga valósághű arányaiban a külsőnek és a belsőnek, a társadalminak és a személyesnek ellentmondásos dialektikus egysége.

Mindezzel közvetlenül csak azt a dialektikát írtuk le, amellyel az egyén és a valóban meglevő társadalmi-történelmi hatalmak közti ellentmondást és főként ezeknek az ellentmondásoknak az egységét művészileg ki lehet fejezni. Ez azonban objektíve megadja jelenlegi problémánk kulcsát is, azáltal, hogy amennyiben a művész helyesen fogja fel és ábrázolja a valódi társadalmi hatalmakat, akkor feltétlenül ábrázolnia kell azokat a – történelmileg természetesen még nem tudatosított vagy hamis tudattal visszatükrözött – belső viszonylatokat is, amelyek e hatalmak és az emberi nem fejlődése között fennállnak. Ez persze a fejlődés mindenkori szakaszának, a mindenkori nemzetnek, osztálynak stb. megfelelően már magában az életben is oly nagyon különbözőképpen jelenik meg, hogy – a részletek beható felkutatása után – az itt működő törvények feltárása bizonyára lehetséges ugyan, de elvont rendszerezésük nem. Minden egyes társadalmi vonatkozás működésében benne rejlik ez a nembelire való utalás, a most jelzett, csaknem korlátlan változékonyság elismerésével együtt; e tekintetben minden vonatkozásnak kettős arca van: a tetteket, az élet kérdéseit stb. minden ember számára e vonatkozások határozzák meg, de ezek a tettek szándékukban irányulhatnak tisztán a nap követelményeire, vagy anélkül, hogy e kettősséget feladnák, egyúttal az emberi nem problémái felé is fordulhatnak; az életnek ezek a kérdései sohasem hagyhatják el a merőben partikuláris hasznosság szintjét, és ugyanakkor – tudatosan, hamis tudattal

21 Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 77. l.

vagy teljesen öntudatlanul – tartalmazhatnak olyan utalásokat is, amelyek az emberi élet e legmagasabbrendű általánosságára vonatkoznak. Már ez a tényállás is számtalan kollízió forrása lehet. Coriolanusnál a családias érzület (az anya tisztelete) és a szülőváros szeretete látszólag harmonikusan kapcsolódik össze az arisztokratizmussal. Csak az ilyen gyakran lappangva ható ellentmondások kibontakozása szünteti meg a „normális" hétköznapok lapos látszatharmóniáját, csak ez hoz létre egy élesen ellentmondásos helyzetet, és csak ezen ellentmondások dinamikus összefüggése, tragikus kulminációja tárja fel, hogy mi az, ami az emberek e vonatkozásaiban teljesen a partikuláris hic et nunc-hoz kötődik, és mi függ össze direkt vagy indirekt módon az emberi nem fejlődésével, mi és mennyiben válhat e fejlődés folyamatosságának maradandó mozzanatává.

Nem véletlen, hogy itt mindenütt az ellentmondásokat (és egységüket) kellett fejtegetéseink előterébe állítanunk. Ugyanis a nembelinek a történelemben végbemenő fejlődése csak úgy kerülhet napvilágra, csak úgy érvényesülhet, hogy az emberek személyiségében, vonatkozásaiban stb. kialakuló új jellegzetességek ellentétbe jutnak a régi intézményekkel, kapcsolatokkal, gondolatokkal, érzésekkel stb. Persze az így létrejövő kollíziók szorítkozhatnak azután a merőben helyhez és időhöz kötött hic et nunc-ra, és az esetek túlnyomó többségében ezt is teszik, de minden ilyen kollízióban lappangva benne rejlik az a lehetőség, hogy innen a nembelihez emelkedik fel, csak az a kérdés, hogy ez – objektíve vagy szubjektíve – mennyire tud nyilvánvalóvá válni. Ebben gyökeredzik a művészet nagy, világtörténelmi küldetése: azt, ami csak lappangva hat, az aktualitásig emelheti, és világos, felidéző-értelmes kifejezést kölcsönözhet annak, ami a valóságban néma marad. Goethének ez a két sora: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide"*, anélkül, hogy szándékát megengedhetetlenül általánosítanánk, teljességgel ebben a szellemben értelmezhető.

A nembeliségnek az emberek társadalmi viszonyaiban történő érvényre jutása tehát nem az emberi sorsok „csupán történelmi" és „időtlen" elveinek merev, metafizikus szembeállítása, nem jelenti azt, hogy elhagyták e sorsok társadalmi-történelmi meghatározottságait és a létezés egy másik, „tisztább" szférájában föléjük

* *„És midőn az ember elnémul kínjában / nekem egy isten megadta, hogy elmondjam, mit szenvedek."*

emelkedtek; a nembeliség érvényesülése e viszonyok apriori szétválaszthatatlan mozzanata, amely éppen – történelmileg – előrehajtó ellentmondásaiban e harcok eredményeként valósul meg.

Már ebből is világosan kivehető, hogy az így értelmezett nembeliség az „általános emberi" koncepciójával ellentétben áll. Egyrészt azért, mert a nembeliség nem örök időkre adott valami, hanem társadalmi-történelmi konfliktusok eredménye, s ezért szakadatlanul változik, fejlődik, másrészt pedig e folyamatban egy – persze nagyon egyenlőtlen, sokszor megszakadt – kontinuitás van. Márpedig éppen az, ami egy ilyen kontinuitásban megmarad, alkotja a mindenkor élő és cselekvő ember számára objektíve a nembeliség egyik fontos tartalmát, persze azokon a tartalmakon kívül, amelyekkel az aktuális tettek, gondolatok, érzések stb. hozzájárulnak jövőbeli útjához. A nembeliség ilyen történelmi-dialektikus felfogásából továbbá az következik, hogy a túlhaladott szakaszokat vagy korszakokat szintén nagyon különbözőképpen lehet megszüntetni: kifejezetten központi tulajdonságok teljesen eltűnhetnek a fejlődés során, mások – esetleg miután hosszú időre feledésbe merültek – mégis megmaradnak a folytonosságban; természetesen eközben igen gyakran mind tartalmilag, mind formailag nagyon nagy változásokon mennek keresztül.

A megszüntetésnek (a megőrzést is beleértve) ez az objektív folyamata azonban azzal a sajátossággal is jár, hogy a jelenlegi nembeli tudat történelmileg eltűnt feltételei, alapozásai stb. e továbbra is aktuális múlt formájában megszüntetve megőrződnek. Az eleven és cselekvő ember – ha szabad Arisztotelész híres kijelentését variálni – „történelmi állat". Áll ez egyéni életére, és azokra a társadalmi képződményekre is, amelyek közvetlenül meghatározzák a sorsát. És mivel a nembeliség tartalmai ezek fejlődése során alakulnak ki, az iménti megállapítás szükségképpen érvényes a nembelire is. Mindehhez természetesen kiegészítésképp és a pontosság kedvéért hozzá kellene fűzni: az ember „történelmi állattá" válik. Ugyanis, noha már nagyon primitív fokokon felmerül az az igény, hogy a lényegest ilyen történelmi-tudatszerű módon a saját múltjukban rögzítsék – már bizonyos mágikus szertartások, a mítoszokról nem is beszélve, erről tanúskodnak –, egy ilyen tudat a történelem folyamán nagyon lassan, egyenlőtlenül és ellentmondásosan alakul ki, ha állandóan felfelé tart is. Ez már az egyénre is vonatkozik. Gorkij pl. nagyon szépen ábrázolja, hogy egy veréshez szokott, meggyötört, öreg munkásasszonyban a forradalmárokkal való érintkezés, a jelen megítélé-

sében megmutatkozó fokozódó tudatosság hogyan ébreszti fel és világosítja meg egyúttal a saját feledésbe merült múltját, s hogyan változtatja át azt egy jelenéhez vezető, látható úttá. Az, amit a történelem folyamában egyenlőtlenségnek, megrekedő, sőt elveszni látszó mozzanatnak írtunk le, Hegelnél a *Fenomenológia* végső gondolataiban egyenesen úgy jelenik meg, mintha válasz lenne az itt feltett kérdésre. A történelmet „időben külsővéváló szellem"-nek nevezi, és egyes szakaszairól ezt mondja: „Ez a levés bemutatja a szellemek lassú mozgását és egymásutánját, oly képek galériáját, amelyek mindegyike fel van ruházva a szellem teljes gazdagságával, s épp azért mozog oly lassan, mert a személyes én-nek át kell járnia és meg kell emésztenie szubsztanciájának ezt az egész gazdagságát." „De", fűzi hozzá, „a *belsővé tevő emlékezet (Er-Innerung)* megőrizte ezt a tapasztalatot s belseje és valójában magasabb formája a szubsztanciának. Ha tehát ez a szellem ismét elölről kezdi művelődését olyképpen, hogy látszólag csak magából indul ki, ugyanakkor mégis magasabb színvonalon kezdi."[22]

Hegel fejtetőre állított materializmusa, hogy Engels kifejezésével éljünk, itt kézzelfoghatóan és világosan mutatkozik meg. Hiszen itt az abszolút idealizmus beteljesedésének csúcsán állunk: a szubsztancia éppen arra készül, hogy szubjektummá változzon át, és valóra váltsa az azonos szubjektum–objektumot. Csak amikor a „belsővé tevő emlékezet" ennek az eggyéválásnak az aktusát szem elé tárja vagy legalábbis előkészítené, akkor derül ki – magának Hegelnek a fejtegetéseiből –, hogy az emlékezés (Erinnerung) mégis csupán a szubsztancia tükörképét teheti belső tulajdonává és nem magát a szubsztanciát; sőt még ha „belsővé tevő emlékezet"-ként (Er-Innerung) fogják is fel, a külsővéválásból a szubjektumba visszavett belső benne akkor is csak egy tudattól független lét tudata marad. A jelenség hegeli felfogása tehát mint a valódi és objektív folyamat leírása több, mint kétértelmű, de találó képet ad arról a valódi tényállásról, hogy miként fejeződik ki az emberiség ügye az emberek emlékezésében és élményvilágában, és különösképpen a művészi ábrázolásban. A „belsővé tevő emlékezet" valóban a belsővé tevésnek az a formája, amelyben és amely által az egyes ember és benne az emberiség – a múltat és a jelent mint saját művét, mint őt megillető sorsot veheti a birtokába. Objektív valóságot idéz fel, de olyat,

22. Hegel, *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó, 1961, 414. l.

amelynek minden ízét emberi tevékenység hatotta át, s amelynek összes tárgyaiba az emberi értelem, az emberi érzés a legjobbakat fektette bele önmagából, az adásnak és cselekvésnek ebben a folyamatában bensőleg gyarapodva. Ha most az embereknek ezt a tárgyi világon belül végrehajtott – múltbeli és jelenlegi – tevékenységét a „belsővé tevő emlékezet" visszaveszi a szubjektumba, akkor ugyan csupán az abszolút idealizmus elképzelése szerint válhat a szubsztancia szubjektummá, de annyi bizonyos, hogy ebben az ember létrejötte és kibontakozása mint saját műve, mint saját történelme plasztikus-felidéző módon nyilvánvalóvá lesz. Amit az ember a külsővéválás különböző formáiban az objektív valóságnak (önmaga és a hozzá hasonlók valóságának is) átadott és benne elsüllyesztett, s aminek gondolat- és érzelem-gazdagságát köszönheti, azt itt a szubjektum visszaveszi magába, és a világot mint az ember saját világát, mint elveszíthetetlen tulajdonát éli át. E két – egymástól elválaszthatatlan – aktusban jön létre, szélesedik ki és mélyül el az emberi öntudat. Ezek az – elválaszthatatlan – aktusok adekvát módon, a maguk teljes tisztaságában csak a művészetben egyesülnek. Hegel, mint már korábban jeleztük, találóan jellemezte az esztétikai tételezés specifikus sajátosságát sok olyan fejtegetésében, amelyben abszolút idealista módon eltorzította az objektív valóságot.

Az esztétikai szubjektivitás meghatározása, mindenekelőtt ahogyan adekvát megvalósulásában, a műalkotásban megjelenik, mint az emberi nem öntudata (mint fejlődése során megtett útjának és eme út szakaszainak „belsővé tevő emlékezete") igazolja és konkretizálja jellege felkutatása terén eddig elért eredményeinket. Ha behatóan elemezzük a külsővéválást mint az igazi esztétikai szubjektivitás eléréséhez szükséges állomást, akkor bebizonyosodik, hogy milyen hamisak azok az elméletek, amelyek az ide vezető utat a szubjektivitás önmagában való puszta elmélyülésében keresik. Az esztétika egyik alapvető ténye – még inkább, mint az etikában, ahol az „Ismerd meg önmagadat!" ehhez hasonló felfogása gyakran vezet terméketlen és önmarcangoló hipochondriához –, hogy a szubjektivitás gazdagsága és mélysége csak úgy érhető el, ha a szubjektum mind elmélyültebben sajátítja el a valódi tárgyi világot. A modern elméletekkel, mint az „introverzió" és a modern szerzőkkel, még olyanokkal szemben is, mint Caudwell, akik marxistának vallják magukat, de mégis úgy vélekednek, hogy az esztétikaivá vált öntudat elfordulást jelent a kül-

világtól,[23] a régebbi esztétikának, még az idealistának is sokkal inkább igaza van, amikor hangsúlyozza, hogy fennáll ez az összefüggés a bensőség és a külvilághoz fűződő viszony között; „az eredetiség... azonos az igazi objektivitással" – mondja Hegel.[24]

A legáltalánosabb tapasztalatok közé tartozik, hogy a tárgyi világhoz fűződő eltéphetetlen kötöttség megszünteti a szubjektivitás közvetlenségét, és e közvetlenségben megnyilvánuló szélsőséges, egészen a szolipszizmusig kihegyezett egyediségét. A szubjektum ilyen természetét már a görög szkeptikusok is megállapították, éspedig mint az egyedi alapvető minőségi különbözőségét minden élőlénynél, nemcsak az embereknél, hanem az állatoknál is. Ebből annak idején azt a következtetést vonták le, hogy az objektív valóság megismerhetetlen.[25] Az ismeretelméleti következtetések nagyon kevéssé érdekelnek itt bennünket. Az ugyanis világos, hogy e következtetéseket a mindennapi gyakorlatban e gyakorlat naiv materializmusa teljesen semmibe veszi; a mindennapi élet emberei úgy cselekszenek, úgy érintkeznek egymással, mintha egymás megértését nem gátolnák ilyen akadályok. A nyelv általánosító funkciója, amely az érzéki benyomásokra, észlelésekre stb. vonatkozóan is érvényesül, elégséges alapot teremt itt nemcsak az emberek közti, hanem az emberek és állatok (vadász és vadászkutya stb.) közti gyakorlat számára is. A valóság tudományos visszatükröződésében, akárcsak a munka ezt előkészítő, ill. alkalmazó formáiban a dezantropomorfizáló átalakulás gondoskodik arról, hogy az emberek kölcsönös megértése számára legyen egy közös terület, és ezt persze főként úgy éri el, hogy a szubjektum közvetlen partikularitásának összes megnyilvánulási módjait a háttérbe szorítja, és egy a tárgyakra orientált nyelvet (matematikát, geometriát stb.) alakít ki.

A szolipszizmus ismeretelméleti képtelensége azonban nem kü-

23. Caudwell ezt mondja a líráról: „A költészet a maga nyelvhasználatával állandóan eltorzítja és tagadja a valóság struktúráját, hogy felmagasztalja az én struktúráját." *Illúzió és valóság*. I. köt. 200. l. Nem tartozik ide, hogy Caudwell az objektív valóság visszatükröződését az epikára és a drámára vonatkozóan elismeri. Ennek az elméletnek csak azt a különös következményét említjük itt meg, hogy a fent említett okokból kifolyólag a regényben nincs ritmus, nincs stílus, a regény nem szavakból épül fel, hanem jelenetekből. Uo.

24. Hegel, *Esztétika*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1952. 299. l.

25. Sextus Empiricus, *Pyrrhoneische Grundzüge*. Első könyv. XIV. fej.

szöbölheti ki a világból azt a tényt, hogy minden egyes nyelv általánosításai és a közvetlen élményeknek a közvetlen szubjektumokra szorítkozó specifikus minősége között feszültség van, és ez a mindennapi életben is kifejezésre juthat. Ha például két ember nem érti, vagy már nem érti meg egymást, akkor párbeszédükből gyakran kitűnik, hogy ugyanannak a szónak számukra már nem ugyanaz az élménytartalma. Erőteljes, egyéni érzelmekkel megterhelt tendenciák tehát az itt lappangó, a normális érintkezésben gyakorlatilag eltűnő távolságot éppenséggel szakadéknak tüntethetik fel két ember között, amely lehetetlenné teszi, hogy megértsék egymást. Ezt a jelenséget nem szabad azzal össztévesztenünk, hogy egyes társadalmi csoportokban ugyanaz a szó – például a sztrájk – egészen ellentétes érzelmi hangsúlyokhoz juthat, egészen ellentétes gondolattársításokat ébreszt stb. Itt a divergencia elsődlegesen a tárgyból indul ki, és persze az érdekek divergenciája határozza meg, de ez a meghatározó itt is valami objektív dolog; ezenkívül forrása az, ami a csoport tagjainál közös, nem pedig az egyének partikuláris minősége.

Az emberek bizonyos körülmények között érzelmileg olyannyira általánosíthatják az imént említett jelenséget, mintha ez elválaszthatatlanul az emberi létezés alapvető struktúrájához kapcsolódna. Ez történik Schillernek ebben a híres sorában: „Ha a lélek *beszél*, akkor, ó jaj! a *lélek* már nem beszél". Itt nem vitathatjuk meg, hogy vajon a valóságban olyan alapvető és általános-e ez a jelenség, amint Schiller feltünteti, és ha igen, mennyiben az. Már az ő korára vonatkozólag is azt kell mondanuk, hogy sem Lessing, sem Goethe nem látta ezt olyasvalaminek, ami az emberi létezés szempontjából általánosan jellemző. Másrészt egy ilyen felfogás a polgári ideológiában a XIX. század második felétől napjainkig mindjobban elterjed. Egyre erősebben állítják a középpontba – himnikusan vagy elégikusan, tragikusan vagy szatirikusan – az egyének partikuláris, a legpartikulárisabb tartalmakra kihegyezett minőségét, és mindig újból kimutatják, hogy az ilyen magukban elkülönült minőségek nem érintkezhetnek egymással: ha olykor látszatra meg is történik, nemsokára napvilágra kerül, hogy menynyire illuzórikus ez. Így hérakleitoszi értelemben[26] létrejön egy világ csupa alvókból, akik az ébrenlétet mint létezési formát tagadják vagy elutasítják, s akik mind mélyebben merülnek magányos

26. H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin 1906. I. 75. l. 89. sz. töredék.

álmaik világába, s onnan természetesen nem találhatnak utat egy másik alvó álmaiba. („Az ébrenlévőknek közös világuk van, de minden alvó csak a sajátja felé fordul.") Nagyon is elismerhetjük azt a tényt, hogy az átélés módjának specifikus minősége, ahogyan a tiszta közvetlenség szintjén megjelenik, nem közölhető adekvát módon – ezzel még nem jutunk el valamiféle megszüntethetetlen szolipszizmushoz. Éspedig nem csupán a mindennapi élet gyakorlatára vonatkoztatva állíthatjuk ezt, ahol e tényállás vitathatatlan, hanem az emberek egymás közti érintkezésének bonyolultabb formáival kapcsolatban is. A pusztán partikuláris elemnek ez a közvetlensége persze sok konfliktus forrása lehet, mivel lelkileg az egész személyiséggel összefügg. Hogy e konfliktusok a korkép egészében milyen területet foglalnak el, az korszakonként és főként osztályszempontok szerint változik. Ehhez tartozik természetesen az is, hogy korunkban túlhangsúlyozzák az ilyen kollíziókat.

Itt, éppen az esztétika szempontjából, egy valódi problémával állunk szemben. Arról van szó, hogy a művészetben a partikuláris individualitás egyedi, közvetlenül nem közölhető átélési módját, észlelési képességét stb. éppen mint minőségileg egyedülállót fokozzák, és egyúttal, anélkül, hogy ezt az intenzívebbé-tételt zavarnák vagy gátolnák, mégis általánosítják. Tehát a schilleri versssor értelmében az esztétikaivá vált léleknek beszélnie kell tudni, anélkül, hogy elveszítené azt a sajátosságát, amely a közlésre alkalmatlannak tünteti fel. Itt Schiller éles ellentétben áll a lélek és a szellem modern szembeállításával (Rathenau, Klages stb.), amely a léleknek azt a képtelenségét, hogy magát ésszerűen objektiválja, a szellemmel szemben megnyilvánuló „fölénye" alapjának fogja fel. Általánosan ismert és elismert tény, hogy az alkotói szubjektivitásban lejátszódik ez a folyamat. De éppilyen természetű a művészet befogadói átélése is. T. S. Eliot ezt a tényt a maga közvetlenségében egészen helyesen írja le: „Még ha két személy, ízlésétől vezérelve, ugyanazt a költészetet szereti is, ez a költészet érzelemvilágukban könnyen különböző modelleket mutathat; a költészet terén egyéni ízlésünk egyéni életünk elmoshatatlan nyomait hordozza, annak minden kellemes és fájdalmas tapasztalatával... Talán nincs két olyan olvasó, aki a költészethez azonos igényekkel közeledne."[27] Az esztétikai befogadás közvetlensége szempontjából mindez találó. De ha ennél a közvetlenség-

27. T. S. Eliot, *The Use of Poetry*. London 1934. 141. l.

nél meg kellene rekednünk, akkor az esztétikum nemcsak az élményvilág szolipszizmusát rögzítené végérvényesen, hanem a megvalósulás tulajdonképpeni, adekvát szféráját is biztosítaná a szolipszizmus számára.

Kant vetette fel a tulajdonképpeni problémát, azt, hogy a partikuláris – lényegében önmagában zárt – szubjektivitás gyökeres megszüntetése nélkül, sőt fokozásával hogyan érhető el mégis egy bizonyos objektivitásnak, közösségnek a talaja (hogyan lehet esztétikailag túlhaladni a tiszta partikularitás szolipszizmusán). Kantnak igaza van, amikor az esztétikai ítéletek közölhetőségének és szükségszerűségének feltételeként egy „közös érzéket" (sensus communis) posztulál. Az így létrejövő szükségszerűséget egyrészt „a pusztán érzéki ízlés" közlésétől különbözteti meg, ahol egyáltalán nem tud adni ilyenfajta szükségszerűséget, másrészt attól a közös érzéktől, amely „minden időben fogalmak szerint" ítél, még ha ezeket az elveket csak „homályosan képzelik" is el, amivel Kant a mindennapi élet bizonyos jelenségformáit nem helytelenül jellemzi.[28] Amikor azonban magát ezt a közös vonást vezeti le, szubjektív idealista feltételezései összezavarják a helyes megoldást. Először is a közös érzék nála mégis csupán egy fogalmi-racionális megismerés alapján lehetséges. Másodszor: „a megismerés erőinek hangulatát egy általában vett megismeréssé" posztulálja, amelyet „az érzelem (és nem a fogalmak) határoznak meg". Kant tehát, miközben az ismeret közölhetőségéből a „hangulatéra", és innen (egy adott elképzelés mellett) „ugyanannak az érzésére" is visszakövetkeztet, azt hiszi, hogy levezette a „sensus communis"-t.[29] Valójában csupán az ismeret közölhetőségét bizonyította, amit egyébként sem vontak kétségbe, mégpedig a következményből az okra következtetve, tehát rendkívül problematikus módon, s eközben teljesen mellőzte aktuális célját, az esztétikai szféra közölhetőségét. A kanti filozófiának az a sajátossága, hogy egyrészről – a „fogalom nélkül" koncepciójával – minden rációt kiűz az esztétikából, másrészről az esztétikai „ősjelenséget" nem az eredeti esztétikai tettekben, hanem a sokkal származtatottabb „ízlésítéletben" pillantja meg, minden kielégítő megoldást lehetetlenné tesz, noha már a kérdésnek a „sensus communis" szerinti felvetése is, akárcsak *Az ítélőerő kritikája*

28. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 20. §.
29. I. m. 24. §.

más helyei, a szerző zseniális megsejtéseinek gazdagságáról tanúskodik

A fenti okoktól eltekintve Kant ezt a közös érzéket már csak azért sem írhatja le, és még kevésbé taglalhatja találóan, mert – szubjektív idealista módján – a tárgyi világba bele nem süllyedt szubjektum formális elemzéséből indul ki. De a meghatározó összefüggések, mint az iménti fejtegetésekből kitűnt, elsődlegesen tartalmi jellegűek, és a szubjektumtól független, magánvaló tárgyi világ esztétikai mimézisből származnak, e világ pedig tárgyiassága minden részletében az emberi nem tevékenységének nyomait mutatja, és olyan módon tükröződik vissza, amely a valóságnak éppen ezt a jellegét, a társadalom és a természet anyagcseréjének megjelenését állítja az érdeklődés középpontjába. A valóság visszatükröződésének ez a közege azonban a szubjektum közvetlenül, minőségileg egyedi partikularitásához kötődik. Ez az anyagcsere ugyanis objektív tény, ahol is közvetlenül nem kell mindig észlelhetővé válni annak, hogy sajátos minőségei ebből a forrásból erednek; a tudományos visszatükröződés és fogalmi továbbvitele segítségével ezek gondolatilag feltárhatóak ugyan, de az esztétikai mimézis, noha az objektivitást a lehető leghívebben kell visszatükröznie, más célokra törekszik: olyan összefüggéseket kell megelevenítenie, mint az emberek (emberi nem) tettei és szenvedései, sikerei és kudarcai, fellendülései és eltorzulásai. A feladat ebből fakadó megkettőződése, nevezetesen az, hogy egy objektív helyzetet, objektivitása megszüntetése nélkül, szubjektíve, felidéző módon kell hatni hagyni, meghatározza a szubjektum magatartásának, mindenekelőtt a műben megtestesülő szubjektivitásnak itt szükségszerűvé váló megkettőződését: az élmény és az átélhetővétevés érzéki-érzékletes közvetlenségének megőrzését, ami a megszüntetésben a szubjektum bizonyos partikularitásának, egyedülálló és összehasonlíthatatlan voltának a megőrzését is tartalmazza.

A szubjektum egyediségének és általánosítottságának ez a szétválaszthatatlan egyesítése abban fejeződik ki, hogy az itt létrejövő tudat elsődlegesen nem egy tőle független, vele szemben álló tárgyi világ tudata, hanem inkább az öntudat egészen sajátos formája. Hegel *A szellem fenomenológiájá*ban érdekesen írja le létrejöttét és lényegét, mégpedig éppen in statu nascendi, amikor „épp *magáértvalóvá* vált", és a tudat összbirodalmában még nem foglalta el a helyét. (Hegelnek ez a leírása természetesen közvetlenül vagy szándékosan nem vonatkozik esztétikai problémáinkra.) Ezt mondja tehát az öntudatról: „a tudat *önmagáért-való megkülön-*

böztetése a megkülönböztethetetlennek, vagyis *öntudat. Megkülönböztetem magamat önmagamtól s ebben közvetlenül észlelem, hogy ez a megkülönböztetett nem megkülönböztetett.* Én, az egynemű, eltaszítom magamat önmagamtól; de ez a megkülönböztetett, nem azonosnak tételezett közvetlenül, amennyiben megkülönböztetett, nem különbség a számomra."[30] A szubjektív elem az esztétikainak meghatározható öntudatban mindig elsüllyed a tárgyi világ egyik közegében, és e világot elrendezve, hangsúlyait elosztva, tárgyiasságát különös minőséggel színezve stb. jut kifejeződésre, és ez annyiban módosítja Hegel leírását, hogy a művészileg ábrázolt külvilágra is érvényesek a szubjektumtól megkülönböztetett és meg nem különböztethető elmosódó határai. A szubjektivitásnak a külsővéválásnál és visszavételénél ábrázolt mozgása: az, hogy a szubjektum átadja magát a külvilágnak, hogy saját minőségével teljesen áthassa azt, és hogy a szubjektumot kiterjeszti, az általa visszatükrözött objektivitás felvétele és feldolgozása, itt is esztétikai megjelenésmódja sajátosságának alapjául szolgál.

Minden különbség mellett, amely az esztétikumban kibontakozó öntudat és ama egyszerű, elvont formája között fennáll, ahogyan Hegel *Fenomenológiájá*ban felbukkan, a megkülönböztetett és nem megkülönböztetett Hegel által kiemelt dialektikája szerfölött fontos mozzanat marad az esztétikai szubjektivitásnak mint az emberi nem öntudatának fellépése szempontjából. Eme összefüggés objektív oldalának tárgyalásakor utaltunk már arra, hogy az emberek egymással kapcsolatos viszonylatainak a különböző „rétegei" (a családtól egészen az emberiségig) nem különíthetők el metafizikusan egymástól, nem a szubjektivitás különválasztott „emeletei", hanem folyékony határok veszik körül őket, amelyek, akárcsak a földrajzban a tengerek, az egyes területeket egyidőben választják el és kötik össze. Ott is, ahol valódi konfliktusok lehetnek és vannak (nemzet–emberiség, nemzet–osztály, osztály–emberiség stb.), ezek objektíve közös talajon jönnek létre, s az emberiség fejlődésének objektív belső ellentmondásait hozzák napvilágra, kinyilvánítják a világtörténelem ellentmondásos tendenciáit, amelyek mindkét egymással ellentétes megjelenő „rétegben" benne rejlenek. Gondoljunk például azokra a konfliktusokra, amelyek a francia forradalom korának forradalmi propagandaháborúi és nacionalista terjeszkedési törekvései között vál-

30. Hegel, *A szellem fenomenológiája.* Akadémiai Kiadó, 1961, 93. l.

tak hatékonyá. Nemcsak némely egyedi esetben bizonytalan, hogy hol található meg objektíve a túlsúlyban levő mozzanat, hanem még azokat a nemzeti felszabadító mozgalmakat is velejéig átjárta az ilyen ellentmondás, amelyeket a hódító hadjáratok idéztek elő. „Minden Franciaország ellen folytatott függetlenségi háború – írja Marx – a reakcióval egyesülő regeneráció közös bélyegét hordja magán."[31] És elég elolvasni, mit ír ebben a vonatkozásban Heine vagy Raabe Németországról, Stendhal vagy Nievo Észak-Itáliáról, hogy ezt az ellentmondásos helyzetet teljes terjedelmében és mélységében megpillanthassuk.

Természetesen a történelemtudomány feladata, hogy az ilyen ellentmondásokat részletesen megvizsgálja. Mi kizárólag azt akartuk itt megmutatni, hogy a művészi megformálás és az alapjául szolgáló, benne megtestesülő és belőle kiváló szubjektivitás az objektív társadalmi-történelmi valóságnak ezt a szerkezetét, igaz arányait megőrizve, de fokozott intenzitással adja vissza. Ebből az következik, hogy az objektív valóság elmosódó határai, ellentmondásainak egymásba való átmenése olyan szubjektív magatartásmódokat követel és alakít ki, amelyek alkalmasak arra, hogy éppen ezt a természetét magukba felvegyék és ábrázoló vagy befogadó módon reprodukálják. Ez igazolja és konkretizálja azt a korábbi megfogalmazásunkat, hogy a szubjektumnak mint szubjektumnak életre-halálra bele kell vetnie magát az emberi nemnek ebbe a világába. Itt a nem-megkülönböztetett és a megkülönböztetett hegeli dialektikája különös jelentőségre tesz szert. Ugyanis az alkotó szubjektumon belül dől el, hol kell a választóvonalakat, a távolságot teremtő tételezéseket, az egyesítő szintéziseket stb. elhelyezni, hogy a valóság anyagán végrehajtsák azokat a konkrét, érzéki-érzékletes általánosításokat, amelyek képesek arra, hogy objektivitásából – igazi magánvalóságának szétrombolása nélkül – létrehozzák az embernek és tetteinek megelevenített képmását. Ebben az alkotói szubjektumban dől el, hogy a merőben szubjektív minőség és a társadalmi-történelmi igazság milyen szinten egyesül, hogy vajon ez az egység a partikularitás puszta visszfénye-e, vagy megeleveníti magában (a családtól az emberiségig) a szubjektivitás átfogóbb életformáit. Az is világos, hogy a befogadói szubjektivitásban – mutatis mutandis – hasonló jellegű folyamatoknak kell lejátszódniuk, hogy a szubjektum itt nem egy

31. Marx–Engels, *Gesammelte Schriften (1852–62)*. II. köt. Stuttgart 1920. 421. l.

művészileg még megformálandó valósággal áll szemben, hanem olyan behatásoknak van alávetve, amelyek egy megformált, élményeket irányító műből sugárzanak ki. A szubjektivitás szintkülönbségei tehát a műben vannak tételezve, és nem a befogadó csikarja ki őket a valóságból; azonban teljesen lehetséges, hogy élményeiben nem éri el ezt a szintet, vagy hogy élményszerűen, illetve értelmező módon belevisz valamit a műbe, amit az nem fejez ki. Mármost akár adekvát ez a felvevő folyamat, akár a műhöz képest felfelé, illetve lefelé mozog, a szubjektumban – ismét: mutatis mutandis – hasonló szerkezetet kell mutatnia.

Az e kérdésben nagyon elterjedt tisztázatlanság, legalábbis legnagyobbrészt, onnan származik, hogy az esztétikai magatartásmódok elemzései nem ennek eredeti esztétikai jellegén szoktak alapulni, hogy azután a másodlagos, származékjelenségeket innen kiindulva értsék meg. Láttuk pl., hogy Kant az esztétikai magatartás „ősjelenségét" az esztétikai ítéletben látja, noha az elfogulatlan szemlélő számára nyilvánvalónak kell lennie, hogy ilyen ítéletek csak az eredeti esztétikai élmények fogalmi áttételei, vagyis hogy tartalmi helyességük annak természetétől függ, amit Kant egyáltalán nem vizsgál meg, mivel kizárólag érvényességük formális kritériumait próbálja felderíteni. Természetesen ez a fogalmivá-tétel nem egyszerű mechanikus transzpozíció, magában kell foglalnia az esztétikai élmény általános okainak tisztázását vagy legalábbis tisztázási kísérletét is. Mint mondtuk, csak később keríthetünk sort az e helyzetből eredő általános logikai és specifikus-esztétikai problémák elemzésére; az utalásra azonban mégis szükség volt, mert a szubjektumnak az a dialektikája, amely itt foglalkoztat bennünket, az esztétikai élményben kapja meg valóban sajátos formáját; tehát vissza kell ide nyúlnunk, hogy a jelenséget a maga tisztaságában ragadhassuk meg. Kiegészítésképpen itt még csak annyit jegyzünk meg, hogy az eredeti és a származtatott esztétikumnak ilyen bonyolult vonatkozásai megtalálhatóak az alkotás folyamatában is; gyakran ebben is nagyon tekintélyes szerepet játszanak olyan vonások, amelyek messzemenőkig érintkeznek, sőt időnként azonosak is a mindennapok és a tudomány visszatükröződési formáival. Itt is meg kell elégednünk e problémakör jelzésével.

Az eltorzulás – esztétikai szempontból – a legtöbb ilyen esetben onnan származik, hogy szétszakadnak olyan összefüggések, amelyek eredetileg-esztétikailag szétválaszthatatlan, organikus egységgé összpontosultak, és az így létrejövő mozzanatokat gyak-

ran önálló entitásokként állítják szembe egymással. Ez többnyire úgy történik, hogy az alkotó partikuláris szubjektivitása, a mű sajátos-individuális minősége, a benne levő osztályszerű pártállás és valóságábrázolás nemzeti és kortörténeti színezete, az emberiség ügye melletti kiállása, amelyek magában a műben szétválaszthatatlanul összekapcsolódva egy – persze dialektikusan ellentmondásos – egységet alkotnak, most önálló élethez jutnak, vagy legalábbis mint független tendenciákat szembeállítják őket egymással. Mellesleg megjegyezve: a történelmi részletkutatásnak természetesen módszertanilag teljesen igaza van, amikor például a műalkotásokat hűségük szempontjából vizsgálja meg, és ilyen kutatások olykor még a művészi problémák megismeréséhez is hozzájárulhatnak. A kutató azonban kilépett az esztétikai szférából, kívülről és nem belülről nézi a művészetet, számára az esztétikum egy tudományos fejtegetés puszta anyagává, a műalkotás puszta dokumentummá válik. Ameddig nem merül feledésbe, hogy ilyen aspektusok az objektív esztétikai képződményhez képest pusztán aspektusok maradnak, addig nincs olyan veszély, hogy az esztétikai szubjektum egysége szétdarabolódik. Az egyént az emberek társadalmi viszonylatainak egyik vagy másik fontos formája határozza meg, de ez nem szünteti meg az egyéniség egységét, csupán új hangsúlyokat ad neki, miközben gazdagítja és elmélyíti. Ha például a munkás osztályöntudatossá válik, akkor személyiségében ugyan új tudattartalmak lépnek fel, és ezek adandó körülmények között nagy változásokat, hatalmas fordulatokat stb. hajthatnak végre benne, de a személyiség minőségi folytonossága minden Saulusban megmarad, bármilyen hirtelen változik is át Paulusszá. Ugyanez vonatkozik természetesen a társadalmi formák egymás közti kölcsönös vonatkozására is, főként arra a módra, ahogyan az emberek személyiségét, fejlődését, konfliktusait stb. meghatározzák. Az életnek ezt az igazságát a művészet igazolja, sőt fel is fokozza. Ugyanis ez a természetet és a történelmet a benne tevékeny emberek szempontjából reprodukálja, tehát még ott is, ahol a kontinuitás és a diszkontinuitás dialektikus ellentmondásukat egy új minőségbe való ugrásig fejleszti, nem csak meg kell őriznie, hanem túlsúlyban levő tényezőként kell tárgyalnia a folytonosság mozzanatát.

Mindez az emberek egymás közti, valóban meglevő, társadalmilag-történelmileg hatékony vonatkozásait illetően minden további magyarázat nélkül világos. A kérdés bonyolultabbá válik, ha az emberiség álláspontjának érvényesüléséről van szó, mivel ez

egyetlen eddig létező társadalomban sem jutott emberi viszonylatokban objektivált alakhoz, és ezért még sohasem határozhatta meg közvetlenül az emberek tetteit és gondolatait. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy mindaz, ami a történelem során mint az emberiséghez tartozó, azt jellemző vonás alakult és bontakozott ki, elsősorban nem az emberi gondolkodás és érzés eredménye, hanem e fejlődés objektív erőinek játékából jött és jön létre. Ezzel semmiképp sem vitatjuk el az ilyen gondolatok és érzések fontosságát, ellenkezőleg, nagy jelentőségre tesznek szert azoknak a tapasztalatoknak és vívmányoknak a rögzítésében és megőrzésében, amelyeket az objektív folyamat az emberek számára a felszínre lök, de mint minden gondolat és érzés, ezek is csak visszfényei annak, ami az objektív valóságban ténylegesen megtörténik. Kiemeltük már, hogy ezek a mozzanatok, amelyekben az emberiség fejlődésének sajátossága kifejezésre jut, mindig elválaszthatatlanul kapcsolódnak a közösségi formák (osztály, nemzet stb.) történetéhez; hogy az emberiségre mindig csak úgy lehetnek jellemzőek, mint az ilyen közösségi formák mozgásának egyik vonása, árnyalata, tendenciája stb. A történelem objektív ténye tehát, hogy szétválaszthatatlanok az olyan összefüggések, mint minden emberiségre jellemző jelenség helyhez- és időhöz-kötöttsége, nemzeti és osztályszerű jellege. Szubjektív megnyilvánulásának, e folyamatok öntudatának – mint visszatükrözésének – ezért jellegét és szerkezetét tekintve meg kell felelnie az objektív folyamatoknak.

Természetesen az ilyen valóság esztétikai visszatükrözésének még erőteljesebben kell hangsúlyoznia az egyes mozzanatok szétválaszthatatlanságára irányuló tendenciát, amely magában a valóságban is megtalálható. Ugyanis, mint már ismételten megállapítottuk, az esztétikai visszatükrözésnek éppen az a lényege, hogy az emberi vonások érzéki-érzékletes egységét és egész ellentmondásos gazdagságát fel kell idéznie. A közvetlenül kötött életanyagnak ez a minőségi átformálása a befogadó élményt úgy akarja irányítani, hogy az – esetleg mégoly ellentmondásos – tartalom emberi egységét az egységesítő megformálás felfokozottan fejezze ki. Ezzel a megkülönböztetett és nem-megkülönböztetett hegeli egysége és szétválása a szubjektív dialektikában különös aspektushoz jut: az öntudat, amely az emberi megnyilvánulásmód egész, nem-megkülönböztetett komplexumára vonatkozóan mint szemlélet megkülönbözteti önmagát önmagától, felismeri magát benne, és ezt az önreflexiót objektiválja, arra törekszik, hogy a

számára elérhető legnagyobb általánosítást elérje, vagyis az esztétikai képződménynek a lehető legintenzívebb és legmaradandóbb hatást kölcsönözze. Ezért korántsem szükséges, hogy az esztétikai visszatükröződés tudatosan orientálódjon a nembelien emberi jellegzetességekre. A műben objektíve elért színvonal e tekintetben a valóság ábrázolásának gazdagságától, mélységétől és helyességétől függ; felemelkedhet a nembelibe akkor is, ha tudatosan és közvetlenül az adott társadalmi-történelmi pillanat hic et nunc-jának megragadására törekszik, és kudarcot vallhat, még ha a leghevesebben fáradozik is azon, hogy épp az „általános emberit" ábrázolja művészien.

Mindebből kitűnik, hogy e jelenségnél a tartalom és a forma műalkotásban megvalósuló egységének kiélezett esetével állunk szemben. Az ebben megnyilvánuló nembeliség mindenekelőtt tartalmi probléma: az egy meghatározott időben, meghatározott viszonyok között lehetséges (sőt tipikus) jellemek, jellemvonások, tettek, kollíziók stb. végtelen számából azokat választják ki, és a kiválasztottakat kompozicionálisan úgy rendezik el, hogy együttesük érzékletessé tegyen olyasvalamit, ami méltó és képes arra, hogy az emberiség emlékezetében tovább éljen, amit az emberek időben és térben messzire eltávolodva és történelmileg teljesen megváltozott körülmények között azzal az érzelmi hangsúllyal élhetnek át, hogy nostra causa agitur. Ez azonban ebből kifolyólag ugyanennyire formai probléma is. Ez a kiválasztás, e csoportosítás adja ugyanis – mint alapvető tartalom – egy ilyen természetű hatás bázisát; hogy azonban ez egyáltalán aktuálissá váljék, és aktualitását évszázadokig, sőt évezredekig megőrizze, azt csak a forma sajátos kvalitásai biztosíthatják. Természetesen a formát itt nagyon átfogó értelemben kell elgondolnunk: a forma igazi és nagy megújulásai vagy az emberiség tartós tulajdonává váló, új formák keletkezése oda vezethető vissza, hogy egy ilyen lényegesen új tartalom specifikuma parancsolóan megköveteli a meglevő formák radikális átépítését vagy új formák kitalálását; erre talán a legszembeszökőbb példa az az újítás, amelyet Aiszkhülosz hajtott végre a második színész bevezetésével; de ezt az összefüggést Giotto festői dramatikája, Rembrandt színezése, Beethoven harmóniavilága és sok más tény is bizonyítja.

A társadalmi-történelmi, valamint a merőben személyes hic et nunc emberi általánosításának és érzéki-érzékletes megőrzésének, megörökítésének elválaszthatatlan egysége csak akkor tetszik paradoxnak, ha a valóság tudományos visszatükröződésének mér-

céit megpróbálják az esztétikai visszatükröződésre erőltetni. Éppen az esztétikum itt jelzett sajátosságában mutatkozik meg, hogy mi a különbség a valóságot visszatükröző (alkalomadtán akár az ember énjével foglalkozó) tudat és az emberiség öntudata között (még ha például egy emberek nélküli tájban vagy csendéletben objektivizálódik is), ahogy ez a művészet nagy alkotásaiban megjelenik. Ennek az öntudatnak az a tartalma, ami az emberi életben és az emberiség fejlődésében tartós és – pozitív vagy negatív értelemben – jelentős, és ahogy ez a tartalom a partikuláris személyiségtől az emberiség ügyéig minden az élet számára fontos dolgot ez utóbbiban – megőrizve – megszüntet, úgy alkotja meg formája a legszemélyesebbnek és a legmagasabb rendű általánosításnak az e vonatkozáshoz illő egységét, s ez itt felidéző képességet jelent, amely túlhalad a tér és az idő korlátain. Természetesen az objektív valóságot visszatükröző tudatnak is rögzítenie kell a maga konkrét sajátosságában bizonyos tényeket, személyiségeket, időket, helyi meghatározottságokat stb., de ezek – minél kifejlettebb a tudat, annál inkább – kiindulópontok, ugródeszkák, amelyek segítségével a bennük ható általános törvényeket meg lehet ragadni vagy legalábbis meg lehet közelíteni, hogy ily módon, ahol lehetséges, az egyedit is mint egyedit uralni lehessen. Csak az esztétikumban önértékű ez a személyes minőség, éspedig két szempontból is: mint az ábrázolt tárgynak és mint magának az ábrázolásmódnak a személyes minősége; ez az öntudat hordozója és ébresztője: mint annak az útnak az emlékezete, „belsővé tevő emlékezete", amelyen az emberi nem haladt és haladni fog, azoknak a személyeknek és helyzeteknek, erényeknek és bűnöknek, az emberek ama belső és külső világának az emlékezete, amelynek dinamikus kibontakozásából és dialektikus ellentmondásosságából az emberi nem oda emelkedett, ahol ma áll és ahol holnap állni fog. Ha egyes esetekben ez a megőrzés pontszerűnek látszik is, például egy meghatározott óra, sőt pillanat meghatározott megvilágításában ábrázolt tájról van szó, hatása ebben az értelemben mégis történelmi, mert mint ennek az útnak a szakaszát élik át; de ugyanakkor túlmegy a puszta történelmiségen, azáltal, hogy a rögzített pillanat egy változó, gazdagodó és mélyülő folyamatosság során közvetlenül az emberiség elveszíthetetlen tulajdonává emelkedik.

Csak ezeknek az összefüggéseknek az ismerete világítja meg annak a szubjektumnak a lényegét, amelynek révén a művészi külsővéválás művészi visszavétele bekövetkezik. Ez elválaszthatatlan

tatlanul az alkotó szubjektivitás partikularitásához kapcsolódik, és a mű átélése sem szakíthat semmiképp a befogadói szubjektivitás partikularitásával. Ugyanakkor mindkettő felülemelkedik e puszta partikularitáson: minőségileg egyedülálló voltuk továbbra is megmarad, de minden olyasmi eltűnik belőlük, vagy legalábbis háttérbe szorul, ami magában az életben önmagába-zárkózássá szokta átváltoztatni ezt az egyedülállóságot, s ami társadalmilekicsinylő értelemben szubjektív: mindaz, ami az én és a világ közé gátat emel, vagy a világot pusztán felszínesen átmázolja a partikuláris minőség színeivel, anélkül, hogy magváig hatolna. Nagyon hosszadalmas és sok szakaszból álló az az út, amely innen a szubjektum önmagába való visszatéréséig vezet, miután oly mélyen elmerült a világban, hogy ebben minden – fokozott, tárgyiasított objektivitással – az emberi szubjektivitás legbensőbb tulajdonává válik; de lényegében olyan út ez, amely a közvetlenül meglevő személyiség partikuláris szubjektivitásától a személyiségnek a saját énben történő megvalósulásáig vezet. A szubjektum oldaláról nézve tehát olyan folyamatról van szó, amely megtisztítja őt és ugyanakkor intenzívebbé, gazdagabbá és mélyebbé teszi.

Ha korábban azt hangsúlyoztuk: nem a szándék tudatosságától függ, hogy az ábrázolás az emberiség ügyének milyen magaslatát éri el, akkor most újból a tudatosság itt használt értelmére kell figyelmeztetnünk. Nem napjaink rejtelmes és misztifikált tudattalanjáról van szó. A nem tudatos szándék felfogásunk szerint a legmagasabb rendű tudatossággal kapcsolódhat össze, éspedig nem csupán az alkalmazandó művészi eszközök tekintetében (ezt a „tudattalan" néhány képviselője is elismerné), hanem a tartalmilag felállított célt illetően is. A tudatosság – esetleges – hiánya itt arra vonatkozik, hogy egyetlenegy kortárs sem láthatja tévedhetetlen bizonyossággal, melyek a vele együtt élő embereknek a kor-meghatározta, átmeneti – pozitív vagy negatív értelemben vett – tulajdonságai, és melyek azok, amelyeket a jövő kebelez be a nembeliség létrejövő „testébe". A művészi ábrázolás számára épp itt nem adódhat világnézeti biztosíték. Igaz ugyan, hogy a marxizmus a társadalom legáltalánosabb fejlődési tendenciáit hosszú távon előre látja, és rövidebb időszakaszra vonatkozóan is konkrét – de még mindig szükségszerűen általános – perspektívákat mutathat fel, de nem vállalkozhat és nem is akar arra vállalkozni, hogy gondolatilag pontosan előre felrajzolja a fejlődés összes „ravaszságát" (Lenin). Az emberiség ügyének sikerült

vagy elhibázott megformálása azonban éppen attól függ, hogy vajon megérti-e a művész a fejlődés ilyen mozzanatait, vagy pedig vakon elmegy mellettük. Egy jövendölés, egy perspektíva tudományos helyességét a valódi tények és tendenciák tömege igazolja; igazságukat még az sem szünteti meg szükségszerűen, ha a részletekben tetemes eltérések mutatkoznak. Ezzel szemben a nembeliség megformálásának művészi helyessége többnyire azon áll vagy bukik, amit tudományos szempontból puszta részletnek szoktak megjelölni. Ez a helyzet a „prófétikus alakok" esetében Balzacnál, aki képes volt arra, hogy a második császárság embereinek meghatározott tipikus vonásait a polgárkirályság korában meglevő csíráikból kibontakoztassa és mint realitást ábrázolja.[32] Ilyen prófétikus alak Euripidész Phaedrája és Vergilius Didója, akik az egyéni szerelem szenvedélyét a nembelibe emelték és az emberiség öntudatának tulajdonává tették, jóval mielőtt ez társadalmilag általános jelenséggé vált volna.

Ebből jön létre az esztétikai szubjektum (a művek alkotója és befogadója) szempontjából az a helyzet, amelyet ismételten úgy jellemeztünk, hogy életre-halálra bele kell vetnie magát e jelenségek világába. Ez a struktúra természetszerűleg azzal a következménnyel jár, hogy a fogalmi levezethetőség – látszólagos – hézagaiban irracionális elméletek rakhattak fészket; ezeket nem lehet ál-racionális elméletekkel megcáfolni, ezektől még makacsabbak lesznek. Valójában itt egy világosan leolvasható okság működik, ámde ezt legtöbb esetben csak utólag lehet megállapítani és megmagyarázni. A jövendölés lehetőségének határai magának a valóságnak az anyagában rejlenek. E lehetőség nemcsak a nembelinek és a társadalmi-történelmi világ egyéb szerkezeti mozzanatainak most elemzett viszonyán alapul, és nem is csak azokon a specifikus feladatokon, amelyek ebből a tartalom kiválasztása és a művészi megformálás szempontjából következnek, hanem, mint erre már utaltunk, magának a történelmi útnak a bonyolultságán, e fejlődés egyenlőtlenségén is, és főként azon – ami a művészet hatása szempontjából döntő –, hogy minden korszak saját szükségleteiből és perspektíváiból kiindulva nézi a múltat, és főként a művészetben kifejezésre jutó öntudatból ítéli meg azt. Elég talán, ha ismét a Homérosz és Vergilius hírneve körül folyó változatos harcokra utalunk. E tényállás valamennyi irracionális magyarázata azonban objektíve tarthatatlan, amit az bizonyít,

32. Marx–Engels, *Művészetről, irodalomról.* Szikra, 1950. 206., 207. l.

hogy az összes ilyen harcokra utólag teljesen racionális magyarázatot lehet adni; ebből kiviláglik az is, hogy noha nincs olyan elvont axióma, amely az egyes jelenségek közvetlen levezetését lehetővé tenné, de társadalmi-történelmi gyökereinek, esztétikai szerkezete természetének alapján minden egyes jelenség teljesen racionálisan elemezhető. Annak a tudományos magyarázatnak egyik esetével van tehát itt dolgunk, amelyet Marx a művészet egyenlőtlen fejlődésével kapcsolatban így fogalmazott meg: „A nehézség ezeknek az ellentmondásoknak az általános felfogásában rejlik. Mihelyt specifikálják őket, máris megvan a magyarázat."[33]

Az esztétikumnak ezt a jellegzetességét – mint az emberiség öntudatának kinyilvánítása szempontjából legadekvátabb formát – rögzítenünk kell, ha sajátosságát helyesen akarjuk méltányolni. Ezenkívül gyakran tértünk itt vissza eredeti megjelenésmódjához, és energikusan visszautasítottuk azokat a kísérleteket, amelyek ilyen esztétikai jelenségeket a tudományos visszatükröződés kategóriáinak magától értetődő és közvetlen alkalmazása segítségével akartak megmagyarázni. Ebből természetesen sem az esztétikai jelenségek tudományos magyarázatának visszautasítása nem következik – hiszen egész vizsgálódásunk ilyen magyarázat –, sem pedig az, hogy a tudományt és a művészetet, az emberiség tudatát és öntudatát mereven, metafizikusan szembe akarnánk állítani. Az első kérdéssel, mint már említettük, csak e mű második részében foglalkozhatunk. A másodikat illetően ismételten hangsúlyoztuk, hogy a tudomány és a művészet (és a mindennapi gondolkodás is) ugyanazt a valóságot tükrözi vissza. A történelem folyamán minden egyes visszatükröződés úgy alakul ki, mint az általános értelemben vett társadalmi munkamegosztás rendkívül fontos formája, mint olyan munkamegosztás, amely nem csupán a társadalmon belül élő egyes emberekkel és embercsoportokkal rendelkezik szükségleteiknek megfelelően, hanem mindenekelőtt valamennyi emberben létrehozza az érzékek, az értelem és az ész munkamegosztását. A tudomány és a művészet közti munkamegosztás az élet elemi szükségszerűsége, nélküle az objektív értelemben vett társadalmi munkamegosztást sohasem lehetett volna sikeresen végrehajtani és működtetni. A hétköznapok differenciálatlan magatartása, ahol is minden a közvetlen gyakorlatot szolgál-

33. Marx, *Grundrisse der politischen Ökonomie*. I. köt. Moskau 1939. 30. l.

ja, képtelen lenne arra, hogy a temelőerők fejlődésével egyre bonyolultabbá váló problémákat kielégítően megoldja.

Csak erről az alapról világosodik meg teljesen a tudat és az öntudat közti munkamegosztás. A tudat a magánvaló világot hódítja meg az emberek számára. Azáltal, hogy magánvalóságát számunkravalóvá változtatja, megteremti a tulajdonképpeni mozgásteret a világhódító gyakorlat számára, vagyis annak érdekében, hogy a valóságot az emberek hasznot hozó tevékenységi területévé lehessen átváltoztatni. Társadalmi szükségszerűsége tehát közvetlenül nyilvánvaló. Azonban – a kultúra kibontakozásával egyre növekvő mértékben – az emberek világhódító tevékenységéhez tartozik, hogy a ténylegesen és gyakorlatilag birtokba vett külvilágot önmagukkal is kapcsolatba hozzák, hogy e hódítással ők maguk is polgárjogot szerezzenek. Ez a szükséglet éppoly elementáris, mint az, amely a tudományok önálló kifejlődéséhez vezetett. Hogy kielégítésének eszközeit a múltban sem és még most sem kizárólag a művészet adja, az egyáltalán nem szól a művészet emberiséget szolgáló funkciója ellen. Hiszen a tudománynak sincs a maga területén kizárólagos monopolhelyzete; a tudomány „csak" bizonyos társadalmi követelmények meghatározott kielégítésének legadekvátabb formája, és ezek mellett, ezektől és ezeket ösztönözve bontakozik csak ki a saját tisztaságában és gazdagságában. Noha a művészet sokkal bonyolultabb kapcsolatot tart fenn az élettel, mint a tudomány, amelynek ez a kapcsolata magában véve szintén nem egyszerű, a történelmi fejlődés során abban az életkomplexumban, amelyet ő fejez ki a legadekvátabban, hasonlóan kiemelkedő pozíciót vív ki magának. Amikor a művészetnek az emberiség primitív kifejezési formáival, mindenekelőtt a mágiával kapcsolatos viszonyát vizsgáltuk, megfigyelhettük, legalábbis részben, hogy miként függ össze az emberi létezéssel, hogyan vált le ennek nem megfelelő kifejezési formáiról, és hogyan tért vissza megfelelő kifejezésmóddal és felidézéssel az élethez. Ezeket a problémákat különböző összefüggésekben – így amikor a természeti szépséget vagy az esztétikumnak a vallás ellen folytatott felszabadító. háborúját tárgyaljuk – még részletesen megvizsgáljuk.

Itt csak azt a tényt kellett valamivel konkrétabban feltárni, mint ez eddig lehetséges volt, hogy a művészet az emberiség öntudatának legmegfelelőbb és legmagasabb rendű megnyilvánulási módja. Azt kellett bemutatni, hogy a valóság e visszatükröződésének sajátosságáról szóló, merőben esztétikai tételeink (például

a tartalom elsődlegessége, a forma felidéző-irányító jellege, lényege mint egy meghatározott tartalom formája stb.) csak akkor kaphatják meg valódi értelmüket, ha az emberiség ügyére vonatkoztatják őket, ha a valóság visszatükröződésének öntudatszerű jellegébe nőnek át. A sok ezer éves fejlődés során fellépő összes szemrehányások, attól kezdve, hogy a művészetet „csalásnak és ámításnak" nevezik, odáig, hogy lényegtelennek mondják, mert a már amúgy is meglevőt reprodukálja, meghatározott történelmi helyzetekben csak azért lehetnek – nagyon felételesen – jogosultak, mert a művészet ilyen kritikusai (és bizonyos körülmények között maguk a művészek és műveik is) figyelmen kívül hagyták vagy elfelejtették ezt az összefüggést. Hiszen a műalkotások diadalmas saját világa, világszerűsége, ellenállhatatlan felidéző hatalma éppen az emberiség konkrét ügyének ezen a kinyilatkoztatásán alapul. Ha ez eltűnik, akkor a valóság legigazibb „utánzása", a formák legvirtuózabb kezelése, az új hatáslehetőségek legszellemesebb kitalálása is csak „zengő érc vagy pengő cimbalom". Ennek a tartalomnak a művészi kinyilvánítása teszi csak a mimézist az esztétikum alapvető tényévé: az emberi tudattól független valóság visszatükröződésévé, amelyben azonban elvileg csak az fordul elő, ami ezt a fejlődést elősegíti vagy gátolja, s amelyben minden tárgy, minden emóció csak ilyen összefüggésben emelhető objektummá. Minden olyan változtatás, amelyet az esztétikai visszatükrözés a közvetlen jelenségvilágon végrehajt, csak e vonatkozás révén veszti teljesen el formális-önkényes jellegét, másrészt a valóság e visszatükrözési módjának a hűségét, még közvetlen megjelenésében is, végső soron csak az igazolja, ha rátalál az emberi létnek erre a legmagasabb rendű realitására. Így csak az emberiség öntudatának – sok ellentmondást magában rejtő – elfogadása alapozhatja meg filozófiailag az esztétikai visszatükrözés sajátosságát; éppen az e fogalomban összpontosuló ellentmondásosság – a legnagyobb objektivitás a legnagyobb mértékben a szubjektumra vonatkoztatva –, olyan szubjektivitás mint kritérium, amely az objektíve létező külső és benső világban csak rejtve, csak „tudattalanul", esetleg utópisztikusan van jelen, továbbá a művészet olyan világának megalkotása, amelynek semmilyen utópista vonást nem kell tartalmaznia: ez az eredeti esztétikum alapja, az esztétikailag visszatükrözött valóság egyszerű jellemzése.

HETEDIK FEJEZET

A MIMÉZIS PROBLÉMÁI
IV. A MŰALKOTÁSOK SAJÁT VILÁGA

I. Az esztétikai szféra (mű, műfaj, általánosságban vett művészet) kontinuitása és diszkontinuitása

Amikor a művészetet mint az emberiség fejlődésének öntudatát határoztuk meg, akkor a kontinuitás, a folytonosság mozzanatát állítottuk a középpontba. Egyrészt azért történt ez, mert az „általános emberi" statikus, idealista feltételezése csak így kerülhető el: nem egy (eszmeileg) apriori adott humanitás megvalósításáról van szó, és nem is egy ilyen „eszme" dialektikus kibontakoztatásáról, ahol is, mint a hegeli rendszerben, a vég mint konkrét beteljesedés mindent magában foglal, ami elvont formában már kezdetben is megvolt. Annak a folytonosságnak, amire itt gondolunk, nincs ilyen teleológiai jellege. E kontinuitás – a szó szoros értelmében – tényszerűen megtett valódi fejlődés, a maga valódi hullámzásaival, valódi elágazásaival, nekilendüléseivel, visszaeséseivel stb. Másrészt számításba kell vennünk azt is, hogy itt elsősorban az emberi nem öntudatának folytonosságáról van szó, tehát ha nem is partikuláris-egyedi, de szubjektív nézőpontjáról annak, ami ténylegesen megtörtént. Előző elemzéseink remélhetőleg elég világosan mutatták meg, hogy az öntudat, a hegeli „belsővé tevő emlékezet" szubjektív mozzanata nem jelent szubjektivizmust, a valódi folyamattól való idealista módon elképzelt „függetlenséget", és egy akármilyen szubjektum demiurgoszszerű, alkotó tevékenységét sem. Inkább az minden ilyen öntudat elengedhetetlen feltétele, hogy a szubjektum a tudattól függetlenül létező valóságot helyesen tükrözze vissza, hogy elmerüljön e valóságban. A szubjektivitás tehát, mint láttuk, arra szorítkozik, hogy a visszatükröződés így létrejövő képét, az objektív valóságot az emberre (tevékenységére, viszonylataira stb.) vonatkoztatva reprodukálja. Az emberiség fejlődésének folytonossága minden ilyen tükröződés végső alapja, tehát minden egyes tükörképnek valamiképpen tartalmaznia kell, noha többnyire mindegyik magáért véve, közvetlenül egy adott pillanat konkrét hic et nunc-ját tételezi tárgynak.

Ezzel adva van a kontinuitás és diszkontinuitás (pontszerűség) normális dialektikája. Minden valódi vagy geometriailag elvont

vonalnál beleütközünk ebbe a megismerés számára szerfölött termékeny, feloldhatatlan ellentmondásba. Természetesen az emberiség objektív fejlődésének szemügyre vételekor is ez történik. A mi esetünkben fellépő dialektika azonban túlhalad ezen. Ismételten utaltunk már az esztétikai tételezésnek arra a sajátosságára, hogy eredeti formája csak az egyes művész legnagyobb fokú pontszerűsége (és ennek a befogadó egyedi szubjektuma által történő felvétele) lehet. Minden általánosító összefoglalás, pl. egy korszak művészete, műfaj stb. fogalmivá változtatja, tehát egy másik, számára új szférába helyezi ezt az eredeti és hamisítatlan jellegzetességet. Csak művünk második részében, az esztétikai magatartás tipológiájának tárgyalásakor bizonyíthatjuk be filozófiai pontossággal, hogy egy ilyen eljárás nem szükségszerűen vonja maga után az igazi esztétikum meghamisítását vagy eltorzítását, ámbár ez is gyakran előfordul. Annyit mindenesetre már most is elmondhatunk, hogy az ilyen állítások annyi igazságot tartalmaznak, amennyit tárgyuk eredeti esztétikai struktúrájából csorbítatlanul és torzítatlanul át tudnak fordítani a fogalom szférájába. Ez első hallásra magától értetődőnek, sőt triviálisnak tűnik. Hiszen minden egyes fogalom (ítélet, következtetés stb.) igazságtartalma elé hasonló követelményt kell állítani. De ahol az objektív valóságot tudományosan tükrözik vissza, ott a fogalmi formulázásnak általánosító módon túl lehet és túl kell mennie a tárgyiasság közvetlen szerkezetén; miközben a viszonylatokat, vonatkozásokat, törvényszerűségeket stb. helyesen fejezi ki, az egyedire vonatkozóan csak az a probléma merül fel, hogy vajon mindenkor hiba nélkül alárendelhető-e az általános összefüggésnek. Bonyolultabb feltételek mellett a társadalomtudományokban is ez a helyzet.

Egy eredeti esztétikai tényállás általánosításának azonban a mindenkor meglevő mű egyediségén csak úgy szabad túlmenni, hogy ez az egyediség, fogalmilag megszüntetve, a lehető legsértetlenebbül megőrződjék. Ez a követelmény sokkal többet foglal magában, mint az egyéb természet- és társadalomtudományok leíró-alaktani általánosításai. A különbség főokára felhívtuk már a figyelmet: az igazi műalkotás – és csak ez lehet egy termékeny történelmi vagy esztétikai általánosítás alapja – egyúttal kitágítja és elmélyíti azokat az esztétikai törvényeket, amelyeket betölt; szó sem lehet itt arról, hogy egyszerűen alárendeljék az egyedit az általánosnak, az „esetet" a törvénynek. Természetesen minden egyes tudományos általánosítást jellemez, hogy a törvényről vissza

lehet térni az egyedi esethez. Ennek tényleges megtétele azonban nagyon gyakran értelmetlen vagy fölösleges, mint például ha valaki a népességtudományi statisztikák tendenciáiból kiindulva azzal kezdene foglalkozni, hogy miért éppen Péter vette el Máriát. De például a reneszánsz kori festészet történetének általánosított fogalmát úgy kell megalkotni, hogy ez konkrétabbá tegye és elősegítse Raffaello vagy Tiziano (vagy tetszés szerinti képük) sajátosságának megismerését.

Az általánosításnak ezt a szerkezetét azért kellett jeleznünk, hogy a folytonosság és pontszerűség itt működő dialektikájának sajátos lényegét tisztázzuk. Amikor most ismét visszatérünk az eredeti esztétikumhoz, akkor egyrészt azt látjuk, hogy a pontszerű elv képviselője, a mű nem csupán a fejlődés többé-kevésbé elvont „pontját" jeleníti meg, hanem hogy ez a „pont" annak a döntő meghatározásokat magában foglaló „világnak" minőségileg sajátos, zárt rendszere, amelynek közvetlen-intenzív, konkrét-elmélyült átélése az esztétikai magatartás lényegét teszi ki. Másrészt a folytonosság elve a művekben és befogadásukban csak indirekt, többnyire szerfölött indirekt módon nyilvánul meg. Ez azonban csak a maga közvetlenségében rögzített felszín látszata. Egy ilyen élmény puszta ténye ugyanis semmiképp sem valósulhat meg a „nostra causa agitur" mozzanata nélkül. És ebben – mindegy, hogy az alkotó vagy a befogadó tud-e róla – az emberi fejlődés folytonosságának mozzanata is tételezve van. E folytonosság intenzívebb és elpusztíthatatlanabb, mint a történelem szokásos folytonossága, de ugyanakkor rejtettebb is, nem olyan közvetlenül nyilvánvaló. Magában véve ugyanis az összfejlődéstől módszertanilag el lehet különíteni egy adott történelmi szakaszt, hogy egyedül önmagáért a vizsgálat tárgyává tegyék. Ez természetesen sokfajta tévedés forrásává válhat, de gyakran elkerülhetetlen, ha bizonyos részleteket egészen pontosan kell felderíteni. A valósággal kapcsolatos eredeti esztétikai vonatkozásban és felidéző közvetítésében azonban ez a történelmi folyamat kontinuitásához fűződő viszony objektíve – de persze nem feltétlenül tudatosan – mindig jelen van. Tudatossá válásának – ha esztétikai akar maradni – a spontaneitás mozzanatát a „nostra causa agitur"-ban nem szabad átugornia; a folytonosság éppen e közvetlen elsajátítás mélységéhez kapcsolódik.

Ezzel azonban még csak az esztétikai szférára jellemző kontinuitás és diszkontinuitás dialektikájának küszöbére jutottunk el. Mert minden egyes műalkotás, éppen döntő esztétikai sajátossá-

gát illetően annak a művészeti ágnak, annak a műfajnak a kontinuitásában helyezkedik el, amelyhez tartozik. A folytonosságnak és a pontszerűségnek ez a dialektikája azonban – magasabb fokon – az esztétikum összterületén is hatékony. Az egyes műfajok egymáshoz képest sokkal önállóbbak, mint az egyes tudományok a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözésében, sokkal zártabb, egymástól függetlenebb területeket alkotnak, mint ez ott lehetséges.

A művészetnek különböző művészeti ágakká, műfajokká stb. való „differenciálódása" minőségileg más, mint a megismerés valódi differenciálódása a különböző tudományokban. Ezek minden differenciálódás ellenére a megismerést illetően tárgyi egységet alkotnak, míg a művészet általánosságban véve összefoglalja ugyan azt, ami az egyes művészetekben közös, az egyes művészetek és az általában vett művészet közti összefüggés módja azonban, mint nemsokára látni fogjuk, minőségileg különbözik attól, ahogyan az egyes tudományok és az egységes össztudomány összefügg. A „differenciálódás" szót azért tettük idézőjelbe, mert – mint már korábban kifejtettük – az idealista esztétikák káros előítélete az, hogy a művészetek rendszerét az „esztétikai eszmény", „szépség" stb. „differenciálódásának" fogják fel. Valójában minden művészet, sőt minden műfaj magáértvaló világ, eredeti esztétikai elven alapul, amely egy másik művészet vagy műfaj egyetlen elvével sem azonos. Ezt a felismerést, amely maguknál a művészeknél gyakorlatilag és saját tapasztalataik elméleti megfogalmazásában már régen közismertté vált, a XIX. század második felében gyakorta az esztétikai megismerés alapjává tették. Csak annyit jegyzünk meg, hogy míg eközben az esztétikát a régi idealista módon fogták fel, és a művészettudományt metafizikusan elválasztották tőle, ennek, általános esztétikai elvek híján empirikus-pozitivista jelleget kellett kapnia, így hát az esztétika összterülete két módszertanilag különnemű részre hullott szét.

Amikor az egyes művészeteknek, műfajoknak stb. ezt az önálló létezését megállapítjuk, akkor ehhez – hogy a folytonosság dialektikáját e téren tovább konkretizáljuk – még néhány megjegyzést kell fűznünk. Mindenekelőtt történelmileg megmutatkozik, hogy egyes művészetek olykor olyan folytonos, mondhatni logikai fejlődést mutatnak fel, amelyben a megoldások a korábbi problémákból nőnek ki, így hát az ember könnyen arra a téves következtetésre juthat, hogy belső, művészi problémáikban lássa mozgásuk hajtóerejét; erre csábíthatna pl. a XIV–XV. század firenzei

vagy velencei festészete, a XIX. század francia vagy orosz regénye stb. Behatóbb vizsgálatnál azonban kitűnik, hogy ilyen jelenségek csak viszonylag rövid időre merülnek fel, és hogy – a világosság kedvéért tudatosan túlozva fejezzük ki magunkat – olykor egy művészi semmiből származnak, vagy egy ilyen semmibe torkollnak. Ez egyrészt azt bizonyítja, hogy történelmileg itt is a kontinuitás és diszkontinuitás dialektikája működik, de másrészt magát ezt a dialektikát társadalmi-történelmi tényezők határozzák meg: e dialektika valódi alapelve a kontinuitás, az, hogy a társadalmi problémák szervesen nőnek ki egymásból, és az egyes műalkotások létrejöttére – mint társadalmi megbízatás – folytonos hatást gyakorolnak. Ilyen esetekben persze a mégoly „logikusan", a mégoly „történetfilozófiailag" kibontakozó művészeti ág vagy műfaj többnyire éppen a korszak uralkodó reprezentatív műfaja. Ennek alapja is objektív: a termelőerők fejlődésén alapuló összfejlődés az oka annak, hogy miért játszik az egyik korszakban az egyik művészeti ág vagy műfaj ilyen uralkodó szerepet, a másikban pedig egy másik. Ez a társadalmi-történelmi meghatározottság olyan erős, hogy még bizonyos műfajok (pl. műeposz) elhalásához, vagy újak (pl. regény) születéséhez is vezethet. A kontinuitás és diszkontinuitás dialektikájának tehát az esztétikai szféra e területén önálló arculata van, de csak az általános társadalmi-történelmi dialektika keretei között érvényesülhet.

Bármilyen fontos az az ezúttal is megállapított tény, hogy létrejöhetnek új és eltűnhetnek régóta meghonosodott műfajok, ha a művészet fejlődésmenetének egészét vesszük szemügyre, ez a komplexum új szemszögéből mutatkozik meg. Kitűnik ugyanis, hogy a művészeti ágak rendkívül stabilak. Természetesen – mint már kimutattuk – nem létezik olyan egységes művészet egységes genezise, amely azután később differenciálódott volna, hanem a különböző művészetek és műfajok egymástól történelmileg függetlenül jönnek létre, ahogyan a konkrét társadalmi-történelmi szükségletek meghatározzák és életrehívják őket. De éppolyan vitathatatlan tény, hogy ha már egyszer megszerveződtek, igen nagy szívósságról, maradandóságról tanúskodnak, és egyúttal arról is, hogy alapvető elveik rendkívül fejlődésképesek. Az irodalom, a képzőművészetek, a zene, a tánc és a színművészet alkotja időtlen idők óta azt a világot, amelyet a „művészet" szóval szoktunk összefoglalni. Sőt a művészeti ágakon belül a műfajok is elpusztíthatatlanul életképesek. A lírán, az epikán és a drámán kívül nem jött létre új irodalmi műfaj, a festészeten, a szobrászaton

és az építészeten kívül nincs új képzőművészet stb. (Az egyetlen valóban új művészet a film.) Ez a megállapítás nem cáfolja meg azt a korábbit, amely szerint minden jelentős műben újjászületik a műfaj. Ellenkezőleg. Minket most épp az a tény érdekel, hogy a dráma mint műfaj az Aiszkhülosztól Csehovig, Brechtig és O'Neillig tartó szakadatlan változásban fenn tudta magát tartani. Épp itt válik kézzelfoghatóvá a kontinuitásnak és a diszkontinuitásnak az esztétikai szférában megnyilvánuló eleven dialektikája. Ha minden nagy történelmi fordulatnál egy teljességgel új műfaj jönne létre, vagy ha az esztétikai forma olyan stabil volna, mint – az összes új felfedezés ellenére – az euklidészi geometria, akkor nem állnánk egy minőségileg újfajta probléma előtt. E problémát úgy fogalmazhatnánk meg, hogy azok a valósággal kapcsolatos magatartásmódok, amelyek a művészeti ágak és műfajok sajátosságát meghatározzák, az elvek stabilitásának és a lényeges, valamint felszínes meghatározások végtelen fejleszthetőségének ezt a dialektikus egységét mutatják fel.

Itt kettős esztétikai probléma merül fel. Először is magának ennek a dialektikus egységnek a lényegét kellene megérteni és kielemezni, mégpedig ismét kettős, de éppen e kettősségében összetartozó szempontból. Egyrészt mint olyan szükségletekre való szükségszerű reagálást, amelyeket a társadalom fejlődése és az embereknek egymással és a természettel kapcsolatos viszonylataiknak stb. e társadalmi fejlődés által meghatározott előrehaladása hozott létre. Másrészt – erről már beszéltünk – mint olyan specifikus esztétikai kategóriák kialakulását, amelyek mint e szükségletek kielégítésének optimális eszközei esztétikailag zárttá és önállóvá fejlesztik az egyes magatartásmódok sajátos esztétikai jellegét és a művészi gyakorlattá való átváltoztatásuk során létrejövő műveket is. E tények és összefüggéseik felkutatásában tudományunk még a kezdet kezdetén áll. Igaz, vannak már egyes olyan – olykor ragyogó – kezdeményezések, amelyek pontosan meg akarják ragadni az ilyen magatartásmódok műfaj-meghatározó jellegét. Itt mindenekelőtt Schillernek és Goethének ez utóbbi által összefoglalt közös teljesítményére kell emlékeztetnünk, arra, hogy a rapszodoszok és a mimusok alakjában példásan vázolták fel azokat a magatartásokat, amelyek az epikai, illetve drámai „világok" művészi létrejötte szempontjából elengedhetetlenek.[1]

1. *Goethe Schillernek, 1797. XII. 23-án.* Melléklet: *Über epische und dramatische Dichtung.*

Ide tartoznak a Marées-körnek (Fiedler, Hildebrand) a képzőművészetekre vonatkozó erőfeszítései, egy s más a zene elméletéből stb. De eltekintve attól a szűkkörűségtől, amelyet Fiedlernél bíráltunk és még bírálni fogunk, meg kell mondani azt is, hogy ilyen vizsgálódások többnyire pusztán a magatartásmódok – művészeti ágakkal kapcsolatos – esztétikai lényegével foglalkoznak, és hogy a társadalmi szükséglet rendszerint hiányzik vagy legfeljebb rendkívül elvont, színehagyott formában jelenik meg. Ez nem csoda. Hiszen először a marxizmus hozta a valóság valamilyen visszatükrözésének sajátos módját a társadalom fejlődésével összefüggésbe. Hegelnek, aki az érvényesség és a történelmiség hasonló összefüggéseit kereste, az elsőt az azonos szubjektum-objektum mítoszára kellett alapoznia, a másodikat pedig olyan általánosan kellett megragadnia, hogy követőinek – amennyiben ilyenek voltak – a szellemtörténet zsákutcájában kellett kikötniük. Ehhez járult, hogy Marx zseniális ösztönzéseinek továbbfolytatása során hosszú ideig olyan módszer uralkodott, amely megelégedett ideológiai jelenségek társadalmi (sőt „szociológiai") levezetésével, anélkül, hogy ezt a genezist specifikus jellegének stb. tárgyi vizsgálatává bővítette volna. Csak Leninnél válik a dialektikus és történelmi materializmus szétválaszthatatlan együvé tartozása és együttműködése a marxista módszer egyik központi kérdésévé. Olyan okokból kifolyólag, amelyek taglalása túlontúl messzire vezetne témánktól, ez a Lenin-követelte egység ismét feledésbe merült, és azután túlontúl gyakran illesztettek szervetlenül a genezis vulgárisan „szociologikus" kifejtéséhez szubjektív-dogmatikus esztétikai ítéleteket.

A második fontos kérdés, amely itt felmerül, az esztétikum egységének problémája. Ez az egység azoknak a közvetlenül oly rendkívül különféle szükségleteknek a világos és lényeges konvergenciáján alapul, amelyek nélkül művészet nem jöhetne létre és nem válhatna hatékonnyá. A művészet genetikus, tartalmi és formai sajátosságának megvilágítása felé vezető út egyúttal szükségképpen tisztázza ennek az egységnek az elveit is. Itt mindenekelőtt két tartalmi kérdésről van szó: egyrészt minden egyénileg, valamint műfajilag differenciált művészi reakció ugyanarra a valóságra reagál, és ezt nemcsak általában vett realitásnak kell értelmeznünk, hanem olyasvalaminek, amit a társadalmi-történelmi fejlődés, időpont, hely, körülmények stb. rendkívül konkrét mozzanatát foglalja magában. Másrészt minden ilyen reagálást olyan emberek (és olyan emberekért) hajtanak végre, akiket az

éppen adott valóság formált, és akiknél a gondolkodás, az érzelem, az élmény stb. minőségei számtalan szállal kapcsolódnak ehhez a valósághoz, belőle származnak és belé torkollnak újra. Ezzel nem tagadjuk és nem is mossuk el a gyakran rendkívül éles különbségeket, sőt ellentéteket. Senki sem vonja kétségbe, hogy például egy gazdag vidéki arisztokrata másképpen élte át a nagy francia forradalmat, és másképp is gondolkodott róla, mint egy párizsi, külvárosi szankülott. Ezeknek az eseményeknek a visszatükröződése azonban mindkettőjüknél sokféle közös vonást is felmutat, amelyek – anélkül, hogy az osztályszerű és egyéni különbözőségekben kárt tennének – onnan származnak, hogy egyazon társadalom dialektikus egysége és totalitása egyazon pillanatban pszichológiájukra óriási hatást gyakorol ebben az irányban. Ez a társadalmi és magánélet összes megnyilvánulásaira vonatkozik, tehát azokra a szükségletekre is, amelyek egy adott társadalomban, egy adott időpontban új művészi produkciót hívnak életre, amelyek az egyes művészeti ágak és műfajok jellegét, túlsúlyát, háttérbe szorulását stb. elősegítik vagy gátolják, amelyek időben és térben távol eső műalkotások, irányzatok stb. időszerűvé és hatékonnyá válásához szükséges mindenkori kiválasztást meghatározzák. E tételt nem cáfolja az a tény sem, hogy a különféle osztályok művészete egyazon társadalomban igen különféle jellegzetességeket mutat fel. Ugyanis a társadalom egysége, amely az ellentmondásos-egységes gazdasági alapon nyugszik, ebben az ellentmondásosságban is érvényre jut. Arról már nem is beszélünk, hogy az osztályokat nem lehet egymástól oly módon hermetikusan elzárni, hogy a különböző kölcsönhatások teljességgel megszűnjenek. Már az éles harc puszta ténye is közös területeket követel, közös „nyelvet", hiszen egyetlen osztály sem nélkülözheti győzelméhez, ahhoz, hogy más osztályt a maga hatalmának alávessen, a befolyásolás ideológiai eszközét. Ez nemcsak az irodalomban, hanem az építőművészet vagy a zene hatásában is pontosan követhető.

Ezzel persze csak annyit mondtunk, hogy a különböző művészetek alapjaiban valami általánosságban vett közösség mutatkozik. És ha arra gondolunk, hogy mindegyik – természetesen különböző módon – ugyanazt az objektív valóságot tükrözi vissza, mind olyan reakciók, amelyeket a valóság emberekre gyakorolt behatásai váltanak ki, továbbá, hogy a különböző művészetek ezeket a reagálásokat abból a célból rögzítik és alakítják, hogy (ugyanazokra) az emberekre – persze különböző fajtájú – felidéző ha-

tásokat gyakoroljanak, akkor ez a közösségük mindenekelőtt egy természetes, de fölöttébb szűkös absztrakciónak tűnik. Az elvontság természetesen megszüntethetetlen tény. Ahhoz a gazdag, áttekinthetetlen, tartalmi-formai teljességhez képest, amely az esztétikum területén a konkrét műalkotásban nyilvánul meg, már a műfaj is, nem beszélve az általánosságban vett művészetről, ösztövér általánosításnak látszik. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy az itt napfényre bukkanó általánosság nem egyszerűen közös vonások, tulajdonságok, összefüggések stb. fogalmi rögzítése, tehát nem jelenti azt, hogy közvetlenül kiléptünk vele az esztétikai szférából, hogy a logikai-tudományos absztrakció szférájába jussunk el. Vagyis az általánosításban nem egyszerűen az történt, hogy egy esztétikai tartalmat fogalmiba fordítottunk át – ez minden általánosításban bekövetkezik, és egyik sem lehet helyes, ha a jelenségek valóban közös vonásait stb. nem őrzi meg –, hanem maga az általánosítás az esztétikumból indul ki, a mű szerkezete, valamint a vele kapcsolatos esztétikai magatartás immanensen tartalmazza; logikai-fogalmi formája nem több, mint védelem a dialektikátlan ellentmondásokkal szemben; igazságtartalma azonban merőben az esztétikumon alapul.

Ezt az első pillanatban paradoxnak látszó tényt előbb negatív módon világítjuk meg. Az akadémikus esztétika a leíró természettudomány mintájára dolgozta fel anyagát, arra szorítkozott, hogy a közös tulajdonságokat, mondhatnák à la Linné, katalogizálja. Ennek következtében azonban az esztétika valamennyi döntő műfaji kérdését figyelmen kívül hagyták: jelentős művészi teljesítmények kívül rekednek az általuk megszabott kereteken, viszont az ismérvek katalógusában kimondott összes követelményeket álalkotások töltik be. Pozitív módon ezt a tényt így közelíthetjük meg: minden olyan esztétikai szubjektivitás, amely – esztétikai értelemben – tudatosodik, tehát a puszta benyomás, a merőben felidéző befolyás átélésének spontaneitása fölé emelkedik, az egyedi műalkotás felvételekor egyúttal azt is átéli, hogy ez egy meghatározott műfajhoz tartozik; nem csak az egyes képre nézve áll ez, hanem ennek konkretizált képszerűségére, festői lényegére, festészethez való tartozására is; az irodalomban, a zenében stb. ugyanez a helyzet. Azért neveztük ezt a tudatosságot esztétikainak, mert érzéki általánosításon és nem fogalmi elvonáson alapul; semmiképp sem jelent eltávolodást az adott egyedi mű élményétől (tehát a művet nem mint egy nem példányát szemléli). Csak annyiban haladja meg a spontán-felidéző befolyás hatását, hogy a

művészi megformálás felidéző ereje ebben megelégszik a művészi tartalomnak mint olyannak a megelevenítésével, míg az esztétikai tudatosságnál a megformálás esztétikai jellege, esztétikai hatékonysága a művészileg felidézett élmény fontos mozzanatává válik. Ezért e tudatosság nem távolodik el az egyedi műtől, hanem ellenkezőleg, még jobban megközelíti, mint a merőben spontán élmény, objektív szerkezetét, a benne működő dialektikus dinamikát szervesen bevonja az esztétikai élménybe. Ennélfogva az esztétikai tudatosság magának a műnek a lényegében gyökeredzik. Éppoly eredendően esztétikai, mint a spontán élmény, csakhogy egyúttal jobban megközelíti azt az objektív forma–tartalomkomplexumot, amelyet a mű ábrázol.

Hasonló, ha talán kissé bonyolultabb is a művek és műfajok, valamint az általánosságban vett művészet között fennálló viszony. Itt is abból kell kiindulnunk, hogy a műfajok éppoly kevéssé példányai vagy alfajai a művészetnek, mint az egyes művek a műfajnak, ellenkezőleg, az általánosságban vett művészet elválaszthatatlanul, szervesen összekapcsolódva tételeződik minden egyes műfaj különösségével, és éppen ezzel, akárcsak – és ez itt a döntő szempont – minden egyes műalkotás tételezésével. Az inherenciának és nem az alárendelésnek a viszonyával van itt dolgunk. A modern logika kevés figyelmet szentel az inherencia kategóriájának. Természetesen itt nem tehetünk kísérletet arra, hogy e hézagokat valamiképpen betömjük. Megelégszünk azzal, hogy röviden utalunk a hegeli logikára, amely legalább jelzésszerűen foglalkozik e számunkra fontos kérdésekkel. Feltűnő, hogy Hegelnél mindig azoknak az elemzéseknek az elején vetődik fel e kategória, amelyeknek az ítélet és a következtetés formáit aláveti. A *Philosophische Propädeutik*ben mindkét szakasz a minőségnek mint inherens ítéleteknek és következtetéseknek a vizsgálatával kezdődik. Hegel az állítmányról ezt mondja ott: „Az általánosság, állítmány jelentése szerint itt csak közvetlen (vagy érzéki) általánosság, és másokkal való puszta közösség."[2] És a második szakasz következetesen a „minőség megszüntetésével", „a mennyiség vagy reflexió következtetéseihez" való átmenettel fejeződik be.[3] A nagy *Logiká*ban az inherencia a következtetés számára elveszti jelentőségét. Az ítélet tanának elején még mindig megtalálható ugyan az inherencia, amely „a létezés ítéletét" jellemzi, ahol

2. Hegel, *Philosophische Propädeutik*. Begriffslehre. 15. §.

3. I. m. 42–43. §.

„az állítmány olyan önállótlannak a formáját mutatja, amelynek az alany a szubsztrátuma."[4] A létezési következtetés, mint a következtetések vizsgálatának előjátéka ezzel szemben már az egyedinek az általános, és az általánosnak az egyedi alá történő kettős szubszumálásán alapul.[5]

Mindez a nem, faj és egyed számunkra oly fontos problémájára utal, amely mint láttuk, bizonyos, meglehetősen messzire vezető strukturális hasonlóságot mutat a művészet, műfaj és mű problémájával. Nemcsak iménti megjegyzéseinkben állapíthattuk meg, hogy az eredeti esztétikai magatartásban (és objektív alapjában, a műalkotásban) az inherencia viszonya hatékony; arról beszélve, hogy a mű és hatása az emberiség ügyén alapul, szintén utaltunk arra, hogy az embernek mint egyénnek, mint egy társadalmi csoport tagjának, mint az emberi nem fejlődésében részt vevő személynek a létezése között hasonló jellegű vonatkozások forognak fenn. Az inherencia logikai kategóriája tehát egy valóságos tényt tükröz vissza, amely a természetben és a társadalomban különböző fokokon, különböző módokon újból és újból felmerül. Hegel e problémakomplexummal kapcsolatos állásfoglalásának jogosultsága a valóság minden dezantropomorfizáló visszatükröződésének szükségszerű objektivizmusán alapul. Erről az álláspontról nézve az inherencia kategóriájában kifejeződő vonatkozások ténynek, az objektív valóság kétségkívül meglevő vonatkozásainak tűnnek ugyan, egyúttal azonban e valóság pusztán közvetlen megjelenési módjainak is. A tudománynak konkrétan és reálisan, a logikának pedig a legáltalánosabb formai összefüggések felfedezése útján kell továbbhaladnia, ha a valóság objektív dialektikáját gondolatilag meg akarja ragadni. Amikor Hegel megszünteti az inherenciát és túlmegy rajta, arra törekszik, hogy az első, közvetlen és ezért logikailag primitív meghatározást olyan bonyolultabb meghatározásokkal egészítse ki vagy helyettesítse, amelyek a mozgást, a változást, a fejlődést jobban kifejezik. Ezért amikor az *Enciklopédiá*ban az életet tárgyalja, a nem (Gattung) megértéséhez egyre konkrétabb, az általánosítás magasabb fokán álló, történelmibb kategóriákat vezet be,[6] amelyek mellett az inherencia a kezdet szegényes-közvetlen elvontságának hat, noha sehol sem tagadja, hogy ez is egyike e viszony nagyszámú meghatározásának.

4. Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 237. l.
5. I. m. 269. l.
6. Hegel, *Enzyklopädie*. 370. §.

Ha most rátérünk az inherencia kategóriájára, ismét fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy – logikai-tudományos szempontból – a dezantropomorfizálás alacsony fokán áll, vagyis azokhoz a kategóriákhoz tartozik, amelyek a külvilág közvetlenül megragadható mozzanatait tükrözik vissza, és amelyek jellegében észrevehető marad mind az, hogy az érzékek világával szoros kapcsolatban áll, mind pedig az, hogy megreked a szubjektivitásnál. Láttuk, hogy Hegel imént idézett tételeiben az inherencia mindkét oldalát hangsúlyozza; az elsőt a *Philosophische Propädeutik*-ban, a másodikat a *Logiká*ban. Ebben mindenekelőtt az érdekes, hogy a kategóriának ez a jellege fényt vet tudatossá válására mint olyanra is. Az inherencia ugyanis magában foglalja a részesedés (participáció) bizonyos mozzanatait, amelyek már a platóni filozófiában is nem jelentéktelen szerepet játszottak. E mozzanatok eredete azonban a történelemelőtti időkre nyúlik vissza. Lévy-Bruhl éppen a participációban látja annak központi lényegét, amit „prelogikus" gondolkodásnak nevez. „Azt mondhatnám – fejti ki –, hogy a primitív gondolkodás kollektív elképzeléseiben a tárgyak, lényegek, jelenségek érthetetlen módon önmagukkal azonosak és ugyanakkor önmaguktól valamiképpen különbözőek is lehetnek."[7] Függetlenül azoktól a szerfölött problematikus következtetésektől, amelyeket Lévy-Bruhl a „participáció törvényéből" levon, a mágikus világszemlélet egyik alapvető eleméről van itt szó; ez a mágikus korszakban többnyire olyan összefüggésekre vonatkozik, amelyek egy fejlettebb és ésszerűbb tapasztalat fényében gyakran teljességgel értelmetlennek bizonyulnak, de bizonyos esetekben mégis részben helyesen tükrözik vissza a valóságot. Az inherencia kategóriája különböző jellegű realitások összefüggéseinek megállapításából jött létre, miután a mágikus értelmetlenségek fokozatosan lekoptak róla, hogy olyan meghatározott viszonyokat jelöljön meg, amelyeket közvetlenül és eleinte egyáltalán nem lehetett másképp kifejezni. Nem véletlen, hogy a jelenségek osztályozásában (faj, nem stb.) oly nagy fontosságra tett szert, ugyanis még hosszú tudományos fejlődésnek kell bekövetkeznie ahhoz, hogy az osztályozás egy kauzálisan stb. meghatározott fejlődéstanná változhasson át.

Mármost e fejlődésben az a feltűnő ellentét mutatkozik meg, hogy az esztétikumban az inherencia mint külső és belső össze-

7. L. Lévy-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*. Wien und Leipzig 1925. 58. l.

függések kategóriája sohasem szenved ilyen vereséget, ellenkezőleg, az ábrázolás nélkülözhetetlen eszközeként rögződik, és mint ilyen egyre szélesebben, mélyebben és gazdagabban bontakozik ki. Elegendő, ha ismét az egyén, a társadalmi csoport és az emberiség kapcsolatára emlékeztetünk. Természetesen újból és újból felmerültek olyan elméletek, amelyek arra törekedtek, hogy ilyen tudományos értelemben vett viszonylatokat a művészi gyakorlat számára is megragadjanak, és azt az egyszerű, közvetlen és érzéki-érzékletes inherenciát, amely – hogy csak egy fontos esetet emeljünk ki – az egyént egy osztály vagy nemzet tagjának tünteti fel, e viszony merőben oksági levezetésével pótolják. Az eredmény az emberi viszonylatok fetisizálása volt, mivel hatékony összességük az úgynevezett miliő költőietlenül s egyúttal „mitikusan" hamis képződményévé merevedett. Az inherencia mint az ábrázolás kategóriája ilyen esetekben annak az egyénnek a szétválaszthatatlan-szerves egységét jelenti, akiben és aki körül társadalmi erők válnak hatékonnyá, amelyek mégis közvetlenül pszichológiája mozzanatainak is tűnnek. Azonban ezek sem tartalmuk, sem súlyuk vagy irányuk szerint nem egyenértékűek, és ez a sajátosság nem statikus egyensúlyban vagy az egyensúly felborulásának állapotában mutatkozik meg, hanem mint a különböző tendenciák szakadatlan harca, mint az egyének lelki egyensúlyának szakadatlan helyreállítása vagy megszüntetése. A közvetlenül egyneműnek látszó lelki mozzanatok itt megnyilvánuló dinamikus különneműsége bizonyítja éppen az inherencia kategóriájának hatékonyságát, mivel a személyeknek a különböző rendű viszonylatokban való részvétele – az élet igazságának megfelelően – pszichológiájuk tényezőjének tűnik, és e viszonylatok visszatükröződése pszichológiájuk inherens része; anélkül, hogy mint a társadalom tudattól független létének hatalmai csorbát szenvednének, immanensen megmaradnak az egyén pszichológiájában. A művészi megformálásban tehát a személyiség természetszerűleg közvetlen egysége van túlsúlyban; a társadalom objektív tendenciájával kapcsolatos viszonylatok éppen az inherencia kategóriájában jelennek meg. Ez az egység természetesen konkrétan mint konfliktus, mint meghasonlás stb. is megnyilvánulhat. Azonban – az igazán művészi megformálás esetében – még a legszélsőségesebb felbomlás is kifejezi az ember lényegének ezt az egységét, és éppen ezért nélkülözhetetlen az inherencia kategóriájának alkalmazása. Ahol ezzel szakítanak, ott kenyértörésre kerül sor az élet és a művészet igazságával is, például – annak a modern előítéletnek megfelelően, hogy

a patológia adja a normális ember megértése számára a „modellt" –, amikor a tudat skizofrén hasadásait nem mint patologikus kivételeket, hanem mint „condition humaine"-t ábrázolják.

Korábbi megjegyzéseink – arra hivatkozunk, amit a művészet emberiségi jellegéről mondtunk – jelezték már, miként kényszerül az eredeti esztétikum arra, hogy fontos pontokon az inherencia kategóriájával dolgozzék. Ebből az is kitűnik, hogy a műalkotás, a műfaj és az általánosságban vett művészet vonatkozásaiban az inherencia kategóriájának szintén nagy jelentőséget kell juttatni. Ez eleve nagyon valószínűnek látszik, mivel egymással kapcsolatos formális viszonyuk némi hasonlóságot mutat az egyed, a faj és a nem viszonyával. A különbségek azonban itt fontosabbak. A mű, a műfaj és a művészet viszonyának lényeges mozzanatait eltorzítanánk, ha egyszerűen mint az egyed, a faj és a nem analógiáját tárgyalnánk. Az inherencia problémája itt ismét középpontba kerül. Hiszen láttuk már, hogy az emberi nemmel kapcsolatos fogalmak eredeti megragadása szempontjából nélkülözhetetlen volt ugyan, de egy fejlettebb tudományos vizsgálatnak túl kellett haladnia rajta, míg a megfelelő esztétikai viszonyokat tulajdonképpen az inherencia rögzítése és immanens kibontakozása jellemzi. A művészet központi tárgyának, az embernek az ábrázolásával kapcsolatban utaltunk már erre, és a külsővéválással és szubjektumba történő visszavételével foglalkozó fejtegetéseink is e probléma körül keringtek. Itt pusztán az a feladatunk, hogy a bennünket most foglalkoztató probléma szempontjából szükséges következtetéseket levonjuk. Az esztétikumban mindenütt napfényre bukkan a szubjektum bizonyos szubsztancialitása, jobban mondva: szubsztancialitása élményének felidézése. Ennek semmi köze sincs a szubsztancia szubjektummá való változtatásának hegeli tanításához. Ez a szubsztancialitás mindenekelőtt a szubjektum egységének mélységét, szervességét jellemzi. Korábban, más szempontból már hangsúlyoztuk, hogy a jelenség és a lényeg belsőleg összetartozik, sőt összenőtt, és ez szintén ebbe az irányba mutat. Míg tisztán el kell egymástól választani a tudományos jelenséget és lényeget, hogy a törvények megismerése az általuk megvilágított jelenségekhez visszatérhessen, a műalkotás a jelenség és a lényeg érzéki-érzékletes szétválaszthatatlanságát hozza létre; ez utóbbi csak annyiban van esztétikailag jelen, amennyiben maradéktalanul összeolvad a jelenségvilággal, és a jelenség csak egy meghatározott és konkrét jelenség meghatározott és konkrét lényegeként érvényesülhet közvetlenül. Persze ez csak akkor mehet vég-

be, ha egyúttal egy érzéki-érzékletes általánosítás is bekövetkezik, amely a lényeget magáértvalóságában fejezi ki, de egyúttal olyannak is, ami a jelenségekben immanensen benne rejlik.

A művek eme eredeti esztétikai szerkezetét az olyan általánosításokban, mint műfaj, általánosságban vett művészet – amelyeket maga a tárgy hozott létre –, meg kell őriznünk, ha nem akarjuk az esztétikum lényegét erőnek erejével meghamisítani, és az – esztétikai – inherenciát logikai alárendeléssé torzítani. Csak ez derít igazán fényt a fajjal és nemmel kapcsolatos hasonlóságra és különbözőségre. Itt ugyanis, mint említettük, már az alárendelő alapon létrehozott egyszerű, gyakran mesterkélt és merev osztályozás is a tudományosság magasabb fokát képviseli, mint az inherencia közvetlen tudomásul vétele. És ott is, ahol magasabb szinten lép fel ez a kategória, mint például a jelenségek szisztematikus rendezését célul kitűző összehasonlító alaktani kísérletekben, a bonyolultabb, fejlettebb rendű kategóriák uralkodnak a puszta inherencia fölött. Ezzel szemben az esztétikai szférában az inherencia megszüntethetetlenül érvényben marad: akár a művek objektív természetéről, akár a velük kapcsolatos alkotói, illetve befogadói magatartásmódról van szó, az egyedi művet és a műfajt, amelyhez tartozik, szükségszerűen uno actu tételezik. Sem az alkotásban, sem a befogadásban, sem az ezzel kapcsolatos esztétikai reflexióban nem szabad itt éles határt húzni, az élmény és a gondolkodás még a műalkotás – formailag fogalmi – elemzésében is szakadatlanul abban a közös fluidumban mozog, amely a művet műfajával egyesíti. Ha például egy tájkép festői kvalitásairól van szó, e meghatározott kép specifikus-egyedi sajátosságának felfogása éppúgy tartalmazza az általánosságban vett festészet problematikáját, mint ellenkező esetben. A műalkotás – mint erről már többször beszéltünk – műfaja törvényszerűségeit úgy tölti be, hogy egyúttal ki is tágítja törvényeit, és ez kétségtelen bizonyítéka annak, hogy az egyedi mű és a műfaj közti kölcsönös inherenciának ez a viszonya az esztétikum lényegéhez tartozik. Épp ez a helyzet a műnek és műfajának, valamint az általánosságban vett művészetnek a viszonyával is. Ezért a műfaj és a művészet az egyedül önmagáért létező művel szemben nem általános fogalom.

Bizonyos fokú fogalmivátétel meghatározott korlátok között elkerülhetetlen, és szakadatlanul meg is történik. Ám ha ezt elhamarkodva és mereven hajtják végre, akkor, mint annyiszor a történelem során, halott szabályokkal kerülünk szembe, amelyek leg-

jobb esetben vakon mennek el az esztétikum mellett, de gyakran bénító hatást gyakorolnak a műérzékre és az alkotásra. Az általánosítások itt – ismételjük – érzéki-érzékletes jellegűek, és e sajátosságuknak megfelelően azt az előttünk már ismert esztétikai folyamatot szolgálják, amely a mindenkori – alkotói és befogadói – szubjektum puszta partikularitását megszünteti, hogy ez a nembelibe, az emberség szférájába emelkedjék, de a partikularitást teljesen nem szünteti meg, nem csiszol le róla többet, mint amennyit egy ilyen felemelkedés érdekében elengedhetetlenül le kell csiszolnia. Az inherencia tehát abban fejeződik ki, hogy a műfaj és az általánosságban vett művészet minden adott művészben – mind objektíve, mind szubjektíve – mindig egyidejűleg van jelen. Persze, amikor itt az esztétikai szubjektivitásban való jelenlétről beszélünk, korántsem valami fogalmilag megnyilvánuló tudatosságra gondolunk, és természetesen még kevésbé célzunk a „mélypszichológiai" tudattalanra; a „nem tudják, de teszik" itt is érvényes. Hegel annak idején pregnánsan fogalmazta meg, hogy a nem mint a közvetlen egyediség tagadása, mint „az egyed halála" fejeződik ki. A mi esetünkben ennek ellenkezője következik be: azáltal, hogy – Hegel kifejezésével élve – a közvetlen egyedi, az egyedi műalkotás megvalósul, éspedig – mint ez az esztétikum lényegéből következik – tartós, maradandó képződményként konstituálódik, jut vissza, ismét Hegel kifejezésével élve, „a nem önmagához".[8] A folyamat tehát, az egyed, a faj és a nem vonatkozásában, éppen ellentétes jellegű. A műfajnak és az általánosságban vett művészetnek az önfenntartása, növekedése és fejlődése közvetlen és kényszerítő szükségszerűséggel az egyedi műalkotások megvalósulásának ettől a módjától függ, az elhaló (elévülő) ábrázolások viszont kiesnek az esztétikai nem folyamatából, esztétikailag semmivé válnak.

II. Az egynemű közeg, az egész ember és az ember egésze

Az egyedi mű tételezésével egyidejűleg uno actu a műfaj és az általánosságban vett művészet is tételezést nyer. Ha most az egyes művészetek egyik lényeget meghatározó problémájával, a műfajjal kezdünk foglalkozni, és a tiszta módszertan kedvéért az általánosságban vett művészetet látszólag kissé elhanyagoljuk, akkor

8. Hegel, *Enzyklopädie*. 367. §. Függelék.

ez, mint a megelőző fejtegetésekből is világosan kitűnik, puszta látszat, mert egy műfaj helyes esztétikai vizsgálatakor a művészetfilozófus mindig gondol az általánosságban vett művészet problémáira is, csupán arról a módszertani kérdésről van szó, hogy milyen mértékben maradnak ezek átmenetileg kifejtés nélkül, pusztán háttért alkotva. Ez az összefüggés már akkor is kiviláglik, amikor felvetjük az itt szóban forgó problémát, minden művészeti ágnak és (ezen belül: minden műalkotásnak) korábbi fejtegetéseink során oly gyakran emlegetett egynemű közegét. Hiszen a konkrét egynemű közeg – például a tiszta láthatóság a képzőművészetekben – szintén a művészeti ág meghatározója. Műfajonként differenciálódhat ez, hiszen a tiszta láthatóság a festészetben bizonyos tekintetben nyilvánvalóan nem jelenti pontosan ugyanazt, mint a szobrászatban; a költői nyelv közegére a lírában, az epikában és a drámában egy egész sor specifikus ismérv jellemző stb. Arról már nem is beszélünk, hogy az egynemű közeg eredeti megvalósulási területe természetesen az egyedi műalkotás, amelyben a legalapvetőbb formai esztétikai meghatározás e közeg egyidejűleg egyedi és általánosított alkalmazási módja. Mégis joggal állíthatjuk, hogy az egynemű közeg problémája tulajdonképpen épp a művészeti ág és a műfaj területén honos. Itt általánosságának az egyedi művekkel szemben még nagyon messzemenő eredeti esztétikai jellege van. Ezt már sokkal kevésbé mondhatjuk el akkor, ha az általánosságban vett művészetről beszélünk. Az a kijelentés, hogy minden művészeti ágnak vagy műfajnak az alapja egy egynemű közegből létrehozott saját forma, már olyan általánosítás, amely az egymástól minőségileg különböző közegek lényeges közös vonásait a fogalom szintjére emeli. Viszont – korábbi fejtegetéseink értelmében – minden egynemű közegben eredeti esztétikai módon benne rejlik az általában vett művészetre való belső utalás, az inherencia viszonya összekapcsolja őket. Ha megállapítjuk ezt az alulról fölfelé haladó szerkezeti tendenciát, akkor az imént kimutatott felülről lefelé haladó fogalmi jelleget helyesbíthetjük, és az esztétikai tartalom lényegét a lehető legkisebb torzítással a fogalom szférájába transzponálhatjuk. Ez a gondolatmenet adja meg nekünk annak módszertani jogosultságát, hogy az egynemű közeg vizsgálatát a művészeti ágak vagy műfajok nézőpontjáról kezdjük meg.

Az egynemű közeg, noha konkrét természete (hallhatóság, láthatóság, nyelv, taglejtés) az emberi élet, az emberi gyakorlat eleme, olyasvalami, ami ki van emelve a valóság szakadatlan fo-

lyamatából. A gyakorlat alapjává válik a művészi alkotásban, ahol a művész művészeti ága egynemű közegébe helyezi magát, s azáltal, hogy e közeget saját személyisége specifikus minőségében megvalósítja, lehetőség nyílik az általunk már vizsgált saját „világnak" mint a valóság esztétikai visszatükrözésének a megteremtésére. Általános és elvont értelemben az egynemű közeg létrejötte az objektív valóság visszatükröződésében, a magánvaló számunkravalóvá történő átváltoztatásának folyamatában nem abszolút újdonság. Elég, ha arra a szerepre emlékeztetünk, amelyet a matematika az egzakt tudományokban betölt. Itt azonban ugyanakkor világosan kitűnik az is, hogy az objektív lényege szerint azonos valóság visszatükröződésében milyen minőségi különbség áll fent a tudomány és a művészet között. A tudomány egynemű közegét csak magából a már – viszonylag – megragadott valóságból lehet kitermelni. Alapjai magának az objektív valóságnak az elemei és összefüggései, amelynek elvonatkoztató megmunkálása – vagyis éppen egy ilyen egynemű közeg megteremtése – főként abban áll, hogy az objektíve létezőt a lehetőség szerint megtisztítják minden szubjektivitáshoz kötött, antropomorfizáló szemléletmódtól. A közeg ennek következtében olyan elemekből áll, amelyek kapcsolatai, törvényszerűségei stb. kimondják a tárgyak mindenkor elérhető objektív vonatkozásait. Az igazi objektivitás természetesen a valóság szakadatlan ellenőrzésének van alávetve, így pl. egy gondolatilag egyébként hozzáférhetetlen jelenség modelljét el kell vetni, mihelyt fontos részletek ellentmondanak megjelenési módjának; másrészt lehetséges, hogy egy matematikai képlet, levezetés stb. a valóság több tulajdonságát foglalja magában, mint ahogy eredetileg, felfedezésekor gondolták. Így hát a tudományos visszatükrözés az egynemű közeg segítségével egy olyan ösvényt tapos ki, amely a tárgyak és összefüggéseik objektív magáértvalósága felé vezet, és az emberi szubjektivitást egyre tökéletesebben iktatja ki.

Már az eddigi fejtegetésekből is tudjuk, hogy az esztétikai visszatükröződésben az egynemű közeg megszüntethetetlenül a szubjektumhoz kapcsolódik, sőt jelentőségét éppen onnan kapja, hogy az emberi személyiségben gyökeredzik. Az itt érvényesülő szubjektivitás konkrét jellegéről is beszéltünk már. Az egynemű közegnek itt – a különböző feladatok által megfelelően módosítva – hasonló funkciója van, mint a megismerésben: nevezetesen ez az a szerv, amely a visszatükrözést az objektív valósághoz közelíti. Mindkét esetben arról van szó, hogy az egynemű

közeg megkönnyíti és lehetővé teszi a tárgy lényegesre való redukálását, hogy közvetlenségéből azok a meghatározások kerüljenek előtérbe, amelyek a visszatükrözési aktus céljával tárgyilag szorosan összefüggnek, és azok szoruljanak háttérbe, sőt bizonyos körülmények között a figyelem körén teljesen kívülre, amelyek e céllal lazán, véletlenszerűen vagy esetleg egyáltalán nem függenek össze. Ilyen közegnek még az a tulajdonsága is meglehet – gondoljunk a matematikára –, hogy önálló megoldást bontakoztathat ki, amely persze, ha olykor nagyon közvetetten is, szintén az objektív valóság helyes tükröződéséből meríti igazságát, de az egyes megfigyelésekkel és a belőlük levont következtetésekkel szemben mint a kritika, a helyesbítés elve lépett fel. Ezzel a legeslegáltalánosabb formai hasonlósággal azonnal szembe kell állítanunk az éppoly fontos különbözőséget. A tudományos visszatükrözés, mint tudjuk, dezantropomorfizál, ami egynemű közegét e beállítottságnak megfelelő objektivitásra készteti; akcióbalépését, sajátosságát merőben a mindenkori tárgy természete határozza meg. Mivel mármost az esztétikai visszatükröződés tárgya az emberek világa és a természettel, valamint egymással kapcsolatos viszonyuk, az egynemű közeg jellegének és differenciálódásának egészen másfajtájúnak kell lennie.

E visszatükröződés tárgyának ugyanis nemcsak magánvalóságában kell megjelennie, hanem a társadalom és a természet közti kölcsönhatásnak és e kölcsönhatás társadalomban megmutatkozó okainak és következményeinek mozzanataként is. A tárgy tételezése tehát a vele kapcsolatos emberi viszonyt és reagálást is magában foglalja. A szubjektum e szerfölött aktív szerepe – mint már korábban utaltunk rá – nem vezethet szubjektivista önkényhez, ellenkezőleg, az objektivitás új, de jól megalapozott módjának megteremtésében segédkezik, de ehhez egyrészt az szükséges, hogy az alkotó szubjektivitás ne egy tőle teljességgel idegen világgal álljon szemben, amellyel kapcsolatban pusztán utólag foglalhatna állást. Ugyanis az így létrejövő ítéleteket csalhatatlanul az üres szubjektivitás pecsétje bélyegezi meg. Ellenkezőleg, a szubjektumnak aktívan részt kell vennie a leképzett világ tartalmának és formájának éppígylétében. Ha az egyedi alkotói szubjektum az egyes megalkotandó művekkel szemben el merészel vállalni ilyen demiurgoszi szerepet, akkor semmiképp sem saját énjét fújja fel indokolatlanul, hanem az emberi nem útjának belső, lerövidített és koncentrált reprodukálását hajtja végre: hiszen az esztétikai visszatükröződésben leképzett és rögzített tárgyak

mind formálisan, mind tartalmilag e folyamat eredményei. Még akkor is, amikor, mint a természet tárgyai, magukban véve az emberi nemtől függetlenül léteznek, létezési módjukat nagyon gyakran objektíve a legmélyebben módosítja ez a folyamat (erdőirtások, szabályozott folyók stb.), de még ahol ez nem is következik be, megjelenésmódjuk ott sem képzelhető el e fejlődéstől elválasztva (magas hegyek, tengerek stb. mint a művészet tárgyai). Ismét bebizonyosodik tehát, ezúttal más szemszögből, hogy az esztétikai szubjektivitás jogosultsága emberiséghez való viszonyán alapul. Csak ezáltal juthat egy sajátos objektivitáshoz, anélkül, hogy szubjektív jellegét elvesztené, de anélkül is, hogy valamiféle szubjektivizmusba kellene esnie.

E sajátosságból másrészt az következik, hogy a különböző egynemű közegek differenciálódásának elve nem pusztán az ábrázolt tárgyi világ természetében rejlik, mint a tudományoknál, hanem az emberi szubjektumnak azokban a magatartásmódjaiban is, amelyek lehetővé teszik egy ilyen valóság fontos és tartós aspektusainak megközelítését. Tehát a természet és a társadalom objektív anyagán múlik, hogy tudományos visszatükröződésében, például a matematika egynemű közegében létrejön-e és ha igen, milyen mértékben jön létre egy uralkodó jelentés. Viszont hogy egy meghatározott társadalmi folyamatot epikusan vagy drámailag ábrázoljanak-e, azt elsősorban a szubjektum beállítottsága, a világgal, a visszatükrözés és megformálás problémáival kapcsolatos viszonya dönti el. Arra persze gyakran utaltunk már, hogy egy ilyen szubjektív magatartás, ilyen szubjektív „döntés" mögött mindig objektív, társadalmi-történelmi erők állnak, hogy tehát ez a szubjektivitás csaknem úgy tűnhet, mint az objektív szükségszerűség puszta gyűjtőhelye.

Az egynemű közeg ebből a szemszögből először a világ felfogásának beszűküléseként jelenik meg, elemeinek, tárgyiassági és összefüggés-formáinak az ilyen magatartás álláspontjáról észlelhető világ körére történő redukciójaként, mégpedig olyan redukcióként, amely nemcsak a befogadott és ábrázolt világ tartalmát, hanem megjelenésmódja miként jét is megszűri. Formálisan nézve mintha szubjektív önkény működne, abban ugyanis, hogy mi egy ilyen magatartás, és milyen egynemű közeg jön létre e magatartás következményeképpen. De gondoljuk csak meg, hogy nem minden tetszés szerinti beállítottságból, és ennek megfelelő – állítólagos – egynemű közegből jöhet egyáltalán létre a valóságnak az emberiség szempontjából jelentős visszatükröződése. Történelmi

tény, hogy az érzékszervek közül csak a látás és a hallás képes arra, hogy e közeget kifejlessze. Az „illatszimfóniák" stb. üres játszadozások maradnak. Már ez az elemi tény is megmutatja, hogy az egynemű közegbe közvetlenül bevonható világra történő szoritkozás, amiről az imént beszéltünk, csak látszólag pusztán közvetlen. Esztétikai értelemben vett egynemű közeg csak akkor alakítható ki, ha a valóság visszatükrözésének kezdeti beszűkítése, és az, ami e specifikus érzék segítségével észlelhető, csak eszköz arra, hogy a művész az így létrejövő újfajta módon leképezze és jelképesen rögzítse a világ specifikus és ugyanakkor totális aspektusát. Ha tehát az észlelhetőnek a mindenkori egynemű közegre való eredeti beszűkítése nem egy „reculer pour mieux sauter" a világ esztétikai megragadásának értelmében, akkor egynemű közegről egyáltalán nem lehet beszélni.

Az egynemű közeg bizonyos – akár elemi, akár bonyolult – mozzanatainál a tartalom és a forma dialektikája olyan nyilvánvalóan tör a felszínre, hogy gyakran nehéz eldönteni, vajon formai vagy tartalmi problémával van-e dolgunk. Már annál a kérdésnél is ez a helyzet, amelynek tárgyilag bizonyára bevezető funkciót kell betöltenie, nevezetesen arra a problémára gondolunk, hogy az egynemű közeg vajon milyen szerepet tölt be abban a folyamatban, amelynek során az esztétikai magatartás megközelíti az objektív valóságot. Az egész embernek az őt környező összvalósággal kapcsolatos magatartása a mindennapi életben, az a mód, ahogyan a valóság impulzusait befogadja és tevékenységével átváltoztatja – noha az eltérő magatartásmódokban, helyzetekben stb. a különbségek nagy skálája tapasztalható –, azt a közös jellegzetességet mutatja, hogy az ember gyakorlatilag azok felé a tárgyak felé fordul, amelyeket bizonyos körülmények között a legélesebben és legpontosabban figyelhet meg, de amelyek összefüggései csak annyiban esnek az észlelés körébe, amennyiben bizonyos tulajdonságaik a kitűzött cél szempontjából pozitív vagy negatív értelemben jelentőségteljesek. Ez természetesen nem csak az érzéki benyomásokra és képzetekre vonatkozik, hanem az ezekből létrejövő, és a gyakorlatot irányító vagy a gyakorlatból születő gondolatokra is. Az észlelés és az észlelt tárgy objektív léte közti korlát, amely a fejlődés során – ha egyenlőtlenül is – de egyre nagyobb jelentőségre jut, elvileg megszüntethetetlen a valóság és a tudat viszonya következtében. De még ha a mindennapi gyakorlatból és főként a munkából alakul is ki a tudományos visszatükrözés, még ha a legmagasabb rendű differenciált-

ságot éri is el, a megismerés számára akkor is megmarad, sokféle módosítással, ez a korlát.

Lenin e kérdésről pontos képet ad, amelyet más összefüggésben idéztünk már, és amelyből most csak a lényeget emeljük ki, nevezetesen azt, hogy minden ábrázolás, mégpedig nem csak a gondolati, hanem az érzelmi tükrözés is eldurvítást jelent. A tudomány számára a kiutat, a valóság egyre fokozódó megközelítésének lehetőségét Lenin szerint éppen a tudományos gondolkodás legmagasabb rendű formája, a dialektika kínálja. A dialektikus gondolkodásnak éppen az a feladata, hogy legyőzze a valóság megismerésszerű megközelítésének azokat az akadályait, amelyeket maga a gondolkodás hozott létre. Zénón filozófiájának bemutatásakor, amire Lenin az általunk korábban idézett mondatok előtt közvetlenül helyeslően hivatkozott, ezt mondja Hegel: „A nehézséget mindig a gondolkodás okozza, mert azzal, hogy megkülönbözteti egy tárgynak a valóságban összekapcsolt mozzanatait, szétválasztja őket. Az ember evett a jó és gonosz tudásának fájáról, ez okozta a bűnbeesést, de meg is gyógyítja ezt a bajt. Nehéz dolog legyőzni a gondolkodást; pedig csakis a gondolkodás okozza a nehézséget."[9] Ezért tekinti Lenin, Hegel gondolatát továbbvive, „az ellentétek egységét, azonosságát" a dialektika lényegének, olyan kiútnak, amely kivezet e dilemmából.

Mindez nagyon tanulságos annak a problémának a szempontjából, hogy miként közeledik az esztétikai visszatükröződés a valósághoz. Ebben a tekintetben különösen ki kell emelnünk, hogy például a mozgás „eldurvulását", „megbénulását" kimondó ítéletet Lenin nem csak a gondolkodásra, hanem kifejezetten az érzelemre is értette. Ez problémánk szempontjából már csak azért is fontos, mert újabban az esztétikára (és persze az egész filozófiára) vonatkozóan egyre-másra hallatszanak olyan hangok, amelyek a mechanikus, eldurvító gondolkodással szemben az érzelmek és érzések, az ösztönök finomságához, helyességéhez, hajlékonyságához stb. folyamodnak. E nézetekkel szemben, úgy véljük, fontos hangsúlyozni, hogy az érzelmek – magukban véve – éppúgy „megbénítják" a tükrözendő külvilág valódi mozgalmasságát, mint a gondolkodás. Mármost itt kezdődik az egynemű közeg sajátos jelentősége a művészet számára. Beszéltünk már a beszűkülés kezdeti mozzanatáról. Ez természetesen olyan maga-

9. Hegel, *Előadások a filozófia történetéről.* I. köt. Akadémiai Kiadó 1958. 235. l.

tartás, amely általánosságban nézve a mindennapi életben is előfordul, és ennek gyakorlatában olykor tekintélyes szerepet játszik. Nem ritkán mondjuk azt, hogy „csupa szem" vagy „csupa fül vagyok", és ezen azt értjük, hogy az egész ember – átmenetileg – olyan benyomások, jelzések, jelek stb. befogadására koncentrál, amelyeket csak egy sajátos érzékszerv közvetítésével szerezhet meg. Kétségtelen, hogy egy ilyen célszerű leszűkítés minden különnemű elem kiiktatása, különösképpen ha rendszeresen gyakorolják, rendkívüli módon fokozhatja az illető érzékszerv felvevőképességét, hogy olyan tárgyak válnak így vizuálisan megragadhatóvá, és olyan neszek hallhatóvá, amelyeket egyébként egyáltalán nem érzékelnénk. A tudat beszűkítése tehát ily módon a valóság olyan visszatükrözését idézheti elő, amely felülmúlja a visszatükrözésnek azt a fajtáját, ahol az ember befogadóképességének úgyszólván egész felületével a külvilág felé fordul. Bármilyen nyilvánvalóan serkenti is itt a koncentráció a visszatükrözést, számunkra fontosabb most, hogy miben különbözik e koncentráció az úgynevezett egynemű közegtől. Először is a mindennapi életben egy elvileg átmeneti állapotról van szó. Hiszen miután az ember az így megpillantott jelet felfogta, ismét mint egész ember fordul a valóság felé. Másodszor, és szoros összefüggésben ezzel, a koncentrációt egy bizonyos konkrét, gyakorlati cél határozza meg. Mihelyt az ember a tárgynak, amelyet így kell megragadni – pl. az ily módon megfigyelt nyomnak, az ily módon hallott távoli zörejnek a létét, mozgását stb. az egyik érzékszervére koncentrálva rögzítette, ez az illető számára megszűnik ennek az egy érzéknek a tárgya lenni; ha például a vadász a földre szorítja fülét, hogy egy csorda közeledését meghallja, közvetlenül a tény tudatosítása után a látás stb. veszi át a hallás vezető szerepét. Harmadszor a tiszta és differenciált befogadásra történő koncentrálás szintén azonnal teret ad az egész ember célratörő cselekvése számára.

Ha viszont egy esztétikai értelemben vett egynemű közeg jön létre, akkor ehhez egyrészt elengedhetetlen az emberi magatartás bizonyos viszonylagos állandósága, másrészt ideiglenesen minden közvetlenül gyakorlati célkitűzést fel kell függeszteni. Ez az utóbbi mozzanat látszólag csak mennyiségileg különbözik a mindennapi élet imént leírt tényeitől, sőt szélsőséges esetekben még az is teljességgel lehetséges, hogy egy az iménti példához hasonló megfigyelés tovább tart, mint például egy művészi terv felvázolása. De az, ami átlagosan mint mennyiségi különbség szokott előfor-

dulni, csak egy minőségi különbség megjelenési módja. Ez a minőségi különbség a közvetlenül gyakorlati cél felfüggesztésének módjában rejlik. Az ebben rejlő problémát talán a legélesebben, de mindenesetre a leghatásosabban Kant fogalmazta meg az esztétikai magatartás „érdeknélküliségéről" szóló ismert fejtegetéseiben, amelyek persze a kérdés összezavarására is vezettek. Ugyanis a fejlődés során – mint ez gyakran megtörténik – követői és magyarázói eredeti felfogását messze meghaladva fokozták az idealista torzítást. Tekintélyének fedezéke mögül a művészet számára felállították az abszolút érdeknélküliség követelményét, és az esztétikát egy tökéletesen tiszta kontemplációhoz rögzítették. Az ezzel szemben kialakult érthető ellenzékiség azután, a vulgáris tendenciaművészettől az úgynevezett „litterature engagée"-ig, addig a módig, ahogyan sok teoretikus a szocialista pártosságot felfogta – nagy károkat okozva annak megértésében, ami a művészetben valóban művészi –, egyszerűen kiküszöbölte mindazt, ami az érdeknélküliségben valóban jogosult mint az esztétika gondolati folyamatának mozzanata. Ha a valódi problémát helyesen meg akarjuk érteni, akkor a – közvetlen-gyakorlati – célkitűzés felfüggesztését átmenetileg Kant kérdésfeltevésétől és válaszától függetlenül mint az objektív valóság visszatükrözésének és az emberi gyakorlatban történő értékesítésének mozzanatát kell felfognunk.

Észrevehetjük, hogy e tekintetben egy bizonyos nem helytelen és nem véletlenszerű hasonlóság forog fenn a tudományos és az esztétikai visszatükrözés között. Mindkettő éppen azáltal válik le a mindennapi gondolkodásról és gyakorlatról, hogy az ilyen felfüggesztés nélkülözhetetlennek bizonyul a valóság differenciáltabb – és ezért hatékonyabb – visszatükrözése számára; mindkettőjük önálló magatartása – sajátos célkitűzéseiknek megfelelően, és ezért különbözőképpen – ezen alapul. Természetesen itt nem vállalkozhatunk arra, hogy e felfüggesztést a tudományokra vonatkozóan részletesen tárgyaljuk. De már a legfutólagosabb pillantás is megmutatja, hogy egyrészt a tudomány kialakulását és kibontakozását – végső soron – a gyakorlati célkitűzések határozzák meg, és a legelvontabb és látszólag az élettől legtávolabb eső tudományos igazság is előbb vagy utóbb, közvetlenül vagy közvetve a társadalmi gyakorlatba torkollik, másrészt viszont minden tudományos munka parancsolóan megköveteli, hogy valamiképpen felfüggeszszék az alapjául szolgáló, esetleg e munkát közvetlenül mozgásba helyező célkitűzést. Ha a felfüggesztésnek ezt az aktusát a valóság visszatükrözése által felvetett problémák megoldása idején

megkerülik, akkor a gondolkodás eltávolodik a valóság lényegétől, és ennek megközelítésében zavarok állnak be. Bármennyire is igaz, hogy a célkitűzés pátosza nagy, megoldatlan kérdések felvetéséhez és bátor, helyes megválaszolásához vezethet, a cél elérésének mégis a gátjává, sőt áthághatatlan akadályává válik, ha a felfüggesztés időközét túl korán szakítják meg. Az objektív tényszerűségre való koncentrálás ezt a felfüggesztést azzal a korábbival köti össze, amelyet az imént a mindennapi élettel kapcsolatban ecseteltünk. De azáltal, hogy itt nem egy egyedi, meghatározott tény észlelésére kerül sor, hogy azután meglétéből vagy hiányából egy meghatározott egyedi cselekvés számára pillanatnyi, gyakorlati következtetéseket lehessen levonni, hanem ellenkezőleg tények – viszonylagos – teljességének komplexumát vizsgálják meg, mégpedig nem pusztán létük vagy nemlétük, hanem összefüggésük, törvényszerűségük stb. szempontjából (még ha például egy filológus vagy történész valami elszigetelt tény valóságát akarja megállapítani, ez akkor is csak más tényekkel fenntartott kapcsolatai révén érdekli), továbbá azáltal, hogy az igazság megtalálásából adódó következtetések nem pusztán valami egyedi esetre vonatkoznak, hanem – ismét viszonylagos – egyetemességre tartanak igényt, a gyakorlat kétféle felfüggesztése között minőségi különbség jön létre.

E legáltalánosabb vonásokat tekintve a tudományos és művészi visszatükrözésben messzemenő párhuzamosság mutatkozik meg, amelynek alapja, mint gyakran hangsúlyoztuk, az a tény, hogy ugyanazt a valóságot tükrözik vissza. A különbözőség ugyanazon a két ponton mutatkozik meg, ahol a tudományos visszatükrözés a mindennapi életről leválik. Tehát először is abban nyilvánul meg, hogy az észlelés tárgya az esztétikai visszatükrözés számára és főként e visszatükrözés által szükségszerűen minőségileg másképpen totalitás jellegű, mint a tudományos visszatükrözés esetében. Igaz ugyan, hogy ez utóbbinál – mint láttuk – mindig tények, összefüggések és törvényszerűségek komplexumával van dolgunk, de mivel ez objektíve mindig csak kiterjedtebb és összetettebb összefüggések stb. része, és mivel a tudományos visszatükrözés mindig arra törekszik, hogy az objektív realitás tiszta magánvalóját egy lehető legkevésbé meghamisított számunkravalóvá változtassa át, az illető részére irányuló figyelemnek sohasem szabad a tények valódi, objektíve meglevő vonatkozásait teljesen szétszakítani, és ily módon erőszakot tenni rajtuk. Tehát az az elkülönültség, amely a valóság minden képmásában a tudományos visz-

szatükrözés számára kínálkozik, elvileg viszonylagos, pusztán átmenetileg, módszertanilag van elválasztva a környezetétől. Ugyanis az objektív valóság egységének, amely az anyag egységére épül fel, minden tudományos visszatükrözés alapjául kell szolgálnia (mindegy, hogy az ezt végrehajtó szubjektum személyileg materialista vagy idealista-e); dezantropomorfizáló tendenciájának, amelyről korábban már beszéltünk, egyebek közt az a funkciója is megvan, hogy megszüntessen minden olyan szétválasztást vagy elhatárolást, amely nem a magánvalóból, hanem az emberi szubjektivitás magatartásmódjaiból ered.

Az esztétikai visszatükrözés tárgyának természetét is kötelezően meghatározza, hogy minden mindennel objektíve összefügg. E tárgy azonban, mint tudjuk, nem egyszerűen a világnak, hanem az ember világának a magánvalósága, persze tudattól független objektivitásában; olyan világ ez, amelyben az emberi tevékenység nyomai tárgyiasultan, tárggyá váltan jelennek meg, de úgy, hogy ezt az objektivitását ismét az emberre vonatkoztatják vissza, anélkül, hogy megszüntetnék. E kettős meghatározottság révén kell a világszemlélés aspektusának, ahonnan mind az objektivitás, mind a visszavonatkoztatás egyedül észlelhető, a világ olyan képmásait létrehoznia, amelyekben a külvilág tendenciálisan sem csak a maga tisztán objektív teljességében jelenik meg, hanem ebben a vonatkozásban is, tehát olyan képmásokat, amelyek szemében mindennek önmagáért lehet és kell léteznie, és semmi sem követeli vagy tűri, hogy mások kiegészítsék. Hogy a valóság egyedi visszatükrözésének ilyen elszigeteltsége nem rombolja szét e valóság objektivitását, hanem ellenkezőleg, felfokozottan fejezi ki, arra az a biztosíték, hogy minden műalkotás az ábrázolt intenzív totalitás alapjává teszi azokat a meghatározásokat, amelyek a világ leképezett aspektusa szempontjából döntőek. Így válik minden műalkotás az egész világ képmásává, ha egy fontos emberi nézőpontról vesszük szemügyre; totalitása, az alapjául szolgáló meghatározások teljessége tehát elsődlegesen nem formális, hanem tartalmi jellegű; ez azonban csak akkor juthat objektivitáshoz, ha esztétikaivá válik, vagyis maradéktalanul belesimul a formák őt felidéző világába (másként fennmarad a valóság többé-kevésbé önkényesen kiválasztott metszete). Lessing a világ folyásával és a tragédiával kapcsolatban pregnánsan fejtette ki, hogyan fordul át az objektív világ extenzív és intenzív végtelensége a műalkotások intenzív végtelenségébe: „Ami valóban megtörtént? legyen; akkor minden dolog örök, végtelen összefüggésében lesz meg a jó

oka. Ebben az összefüggésben bölcsesség és jóság az, ami abban a néhány tagban, amelyet a költő kiemel, vaksorsnak és kegyetlenségnek látszik. Ebből a kevés tagból kellene kerek egészet alkotnia, amelyben az egyik tag a másikból tökéletesen megmagyarázható, ahol nem bukkan fel ilyen nehézség, s ezért nem tervében találjuk meg a kielégülést, hanem rajta kívül, a dolgok általános tervében kell keresnünk; e halandó alkotó egésze az örök alkotó egészének árnyképe kell hogy legyen . . ."[10]

Akármilyen gyökeresen különbözik is itt a tudományos és a művészi visszatükrözés, nyilvánvaló, hogy mindkettő felfüggeszt minden olyan célkitűzést, amely az emberi élet valamilyen tényével közvetlenül összekapcsolódik, és hogy mindketten hasonlóképpen minőségileg leválnak a mindennapi gyakorlat megfelelő magatartásmódjairól. Épp így áll a helyzet e probléma második fontos szempontjával, a közvetlen célkitűzés felfüggesztése által elért eredmény egyetemességével is. Ez az egyetemesség természetesen mindkét differenciált visszatükröződési módban minőségileg különbözik egymástól. Előbb fejtettük ki, mi ezen a téren a tudományban a helyzet: a közvetlen gyakorlati célkitűzés felfüggesztése – előbb vagy utóbb, közvetlenül vagy közvetve – sokkal általánosabb gyakorlati feladatok sokal jobb megvalósítását teszi lehetővé. A közvetlen érdek felfüggesztése az esztétikai tételezésben is az emberi hétköznapok gyakorlati életébe torkollik. De a tudományos visszatükrözéstől élesen megkülönbözteti, hogy ezt a tételezést az egyes gyakorlati feladatok csak kivételesen sarkallják vagy gátolják közvetlenül. Még ott is, ahol műalkotások fontos szerepet játszottak a társadalmi életben – elég, ha a Marseillaisere vagy Beecher-Stowe regényére emlékeztetünk –, a közelebbi vizsgálat azonnal fényt derít hatásuk sajátosságára: az emberekben szenvedélyeket hívnak életre, meghatározott tartalmakat, meghatározott irányokat stb. adnak nekik, ami az embereket képessé és alkalmassá teszi arra, hogy a társadalmi életbe gyakorlatilag beavatkozzanak, és bizonyos társadalmi tények ellen vagy mellett harcoljanak. Hogyha ezeket a tényeket a műalkotásban közvetlenül ilyen tényekként teszik közhírré, az természetesen – mind elméletileg, mind gyakorlatilag – rendkívül fontos határesetet jelent. De még ott is, ahol ez megtörténik, a művészi hatás messze túlhalad az egyedi eseten: a *Tamás bátya kunyhója* nem

10. Lessing, *Hamburgi dramaturgia*. 79. szám. Lessing, *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*. Akadémiai Kiadó, 1963. 522. l.

az ott ábrázolt rabszolgák megsegítésére szólít fel, akik ilyen konkrétságban talán nem is léteztek, és a mű felidéző ereje által megindított olvasó számára semmiképp sem voltak gyakorlatilag hozzáférhetőek, hanem olyan érzéseket és szenvedélyeket ébreszt, amelyek az embereket arra késztetik, hogy minden rabszolgának (az osztálytársadalmak minden elnyomottjának) a felszabadításáért harcoljanak. Emberi készenlét fejlődik ki tehát, amelynek, hogy gyakorlatilag megvalósulhasson, hogy valóban tetté válhasson, a konkrét eszközöket stb. magában az életben (esetleg a tudományban) kell fellelnie. A zene esetében egy ilyen irányú általánosítás már e művészeti ág lényegéből kifolyóan is adva van. Mindenesetre itt is látható, hogy ama célkitűzések általánosításának, amelyek a közvetlen gyakorlati érdekek felfüggesztése következtében az esztétikumban létrejönnek, nem az objektív valóság, hanem az emberi világ a tárgya, a világ úgy, ahogy az emberekre vonatkozóan objektíve megvan.

Eddigi fejtegetéseink átmenetileg két egymással szorosan összekapcsolt magatartásmódot mutatnak, nevezetesen a külvilágra való irányulás beszűkülését, összehúzódását addig a határig, ami egyetlen érzékkel vagy legalábbis egy pontosan meghatározható nézőpontból észlelhető, másrészt pedig a közvetlenül gyakorlati célkitűzések felfüggesztését. Mindkettő együtt és együttműködve arra szolgál, hogy olyan tárgyakat tegyenek valamiképpen az észlelelés számára megragadhatókká, amelyeket a mindennapok normális egész embere egyébként nem érhetne el. Az egynemű közeg ennek a magatartásmódnak köszönheti a lehetőségét. Ahhoz azonban, hogy ez termékenyen valósuljon meg, a leszűkülésnek egy pusztán bevezető aktussá kell átváltoznia, az egész embernek ismét szóhoz kell jutnia, persze a mindennapokhoz képest lényegesen módosult formában. A valóság esztétikai visszatükrözésével van itt dolgunk. Részletesen beszéltünk már arról, hogy a tudományos visszatükröződésben a magatartásnak ez az átváltozása milyen sajátosságot mutat. Az esztétikumban az észlelt és főként az ábrázolt világ tartalma és miléntje elválaszthatatlanul kapcsolódik az alkotó szubjektumhoz. Az esztétikai objektivitás hamisíthatatlansága e szubjektum szélességének és mélységének egyik közvetlen funkciója. Amikor e fejtegetések során néhány olyan teoretikust is bíráltunk, aki síkraszállt azért, hogy az egynemű közeg minden művészet számára döntő fontosságú, akkor ezt főként azért tettük, mert ennek természetét és hatókörét megengedhetetlenül leszűkítették, és mert – főként Fiedler – gyakran a kiin-

dulás aktusát, a világ felvételének összevonását és koncentrálását állandósították, és az egynemű közeg egész problémáját erre az aktusra csökkentették le. Ehhez még meg kell jegyeznünk, hogy ha már a mindennapi gyakorlatban létrejön az érzékek munkamegosztása, s így egészen magától értetődően észleljük spontánvizuális módon a dolgok olyan tulajdonságait, amelyek eredetileg tapintási érzetek voltak, ha a tudományos tevékenység megfigyelése annak elismerésére kényszerít, hogy még a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözésében is tekintélyes szerepet játszanak olyan képességek, mint például a fantázia – akkor hogyan rekedhetnénk meg az esztétikumban annál az egyszerű aktusnál, hogy a figyelem az egynemű közegre redukálódik?

Ezzel ellentétben minden eddigi fejtegetésünk egyértelműen azt mutatta az esztétikum jellegzetességének, hogy képződménye tartalma és formája szempontjából döntő fontosságú a mindenkori egész ember éppígyléte, merőben egyedi partikularitásától (az összes szükséges közbülső meghatározáson keresztül) egészen addig, hogy részt vesz az emberiségre jellemző világ konstituálásában. Mégpedig nem pusztán genetikus szempontból fontos ez, mint a mindennapi életben vagy a tudományban, ahol nagyon gyakran annak, aminek létrejötte pl. hatalmas képzelőerőt követel meg, elméleti reprodukálásában és gyakorlati alkalmazásában nincs már fantáziára szüksége, és az elméleti vagy gyakorlati szféra átlagosan használható alkotóelemévé válik. Az esztétikumban viszont az alkotó egész ember impulzusai átmennek a műalkotásba, ennek objektív alkotóelemeivé, tárgyiassága tartalmának és mikéntjének meghatározóivá válnak, úgy hogy semmilyen hatás, semmilyen befogadás nem lehetséges, ha nem reprodukálják az ilyen impulzusok teljességét, amelyek a műben egésszé, egységgé kerekednek. Tehát azáltal, hogy az egész ember művészeti ága egynemű közegébe helyezi magát, meghatározásainak és tendenciáinak gazdagsága nem vész el, pusztán új formát kap az egynemű közeg létrejöttére és megőrzésére való koncentrációjában, e közegnek egy „világ" hordozójává, a valóság esztétikai visszatükrözésének organonjává való kiépítésében. Más összefüggésben erről is beszéltünk már; a mindennapi élet egész emberével ellentétben az ember egészéről szóltunk, amely a művészettel kapcsolatos alkotói és befogadói magatartásban lelhető fel. Csak ez utóbbi révén töltheti be az egynemű közeg a maga esztétikai szerepét.

Mint mindig, amikor az esztétikai szférában valami valódi és tartós jelentőséghez jut, itt is a mindennapi gyakorlat régóta

meglevő és hatékony tendenciáinak áttételek segítségével történő továbbéléséről van szó. Ismételten utaltunk már arra, hogy a munkában bekövetkezik az érzékek munkamegosztása, és az emberek egymás közti érintkezése szempontjából nélkülözhetetlen, hogy a merőben vizuális vagy auditív benyomások az emberek belső világa számára leadott jelzésekként szerepeljenek, és mint ilyeneket, szakadatlanul, vagy többé-kevésbé helyesen, spontánul megfejtsék őket. Az is magától értetődik, és már a mágikus korszak kezdeti művészetében is világosan kitűnt, hogy a felkiáltásokat, gesztusokat stb. spontánul lelki tartalmak hordozóinak fogták fel és értelmezték. Sőt már a valóság esztétikai visszatükrözésének ezek az első kezdetei is világosan megmutatják, hogy például a tánc egynemű közegében a ritmus összetartó és egységesítő hatalma olyan intenzitás és fokozás létrehozására képes, amely a mindennapok taglejtésnyelve számára rendszerint elérhetetlen. Azt mondtuk: rendszerint, mert kivételesen bármikor előfordulhat, hogy az élet is produkál emóciókat kiváltó gesztikulációt, noha ilyenkor a ritmus rendező, egyneművé tevő és ezáltal egyúttal az ellentéteket egymáshoz igazító és kulminációra törő elve szükségszerűen hiányzik, és az önkifejezésként spontánul létrejövő emócióknál csak véletlenszerű lehet az esztétikai szisztematika. A mágikus korszakban, amelyben az esztétikum még nem fejlődött önállóvá, az átmeneti formák szintén azt mutatják, hogy az egynemű közeg ugyanazokon a területeken jön létre vagy marad el, aszerint, hogy a kialakulás mágiából kinövő feltételei mellette vagy ellene hatnak-e; gondoljunk a már tárgyalt orgiasztikus eksztázisokra, amelyekben nem törekszenek szubjektíve a tánc egynemű közegére, és ezért objektíve csak véletlenül érik el – vagy a paleolit kor úgynevezett Vénusz-szobrocskáira, amelyeken a nemi szervek teljességgel eluralkodnak, tehát nem tűzik ki célul és létre sem hozzák a szobrászi vizualitás egynemű közegét, hanem ettől teljesen független motívumok határozzák meg a szobrocskák „kompozícióját".

Annak közvetlen forrása, hogy minden olyan képesség, tulajdonság, amely az egész embert mindennapi életében alkotja, beleáramlik egy művészeti ág egynemű közegébe, e közeg kettős jellegéből fakad. Ez ugyanis egyrészt a legnagyobb mértékben személyes, egészen a szubjektív partikularitásig, és ugyanakkor, ettől elválaszthatatlanul az illető művészeti ág autochton, egyénfölötti törvényszerűségeinek rendszere, amelyet követni kell, különben az esztétikai tételezés teljességgel kudarcba fullad. Az itt hang-

súlyozott szétválaszthatatlanságot nem képzelhetjük el elég szigorúnak és bensőségesnek. Mindig egy és ugyanazon egységes aktusról van szó. Elvileg nem lehet egy művészeti ág egynemű közegét tételezni, és szabadon, gyümölcsözően mozogni benne, ha ez a mozgás nem velejéig személyes jellegű, ha az összes mozzanatok a tételező egyéniség félreismerhetetlen bélyegét nem viselik magukon. De éppen annyira nem lehet az alkotói személyiséget egy művészeti ág egynemű közegében kifejezni, ha az a mód, ahogyan kiváltja önmagát, nem esik közvetlenül felidézést ébresztve egybe azokkal az objektív törvényszerűségekkel, amelyeket az egynemű közeg parancsolóan előír. Itt ismét kézzelfoghatóvá válik az esztétikum két sajátossága. Ugyanis ennek az abszolút konvergenciának a szükségszerűsége ismét arra utal, hogy az esztétikai törvények csak kibővítésük révén teljesíthetőek be; egy törvényt, amelynek fennállása merőben objektív összefüggéseken alapul, el lehet érni, meg lehet közelíteni, el lehet téveszteni stb. Ez történik a szubjektív aktusokban is, amelyek hordozója az egész ember, de a döntés mind pozitív, mind negatív értelemben ezzel csak genetikusan függ össze, tárgyilag nem. Ha azonban maga az objektív beteljesedés a személyiséghez kapcsolódik, ha nem hunyt ki benne az egész ember lényege, akkor egyetlenegy beteljesedés sem hasonlítható a másikhoz, mindegyik nemcsak tényszerű-empirikus, hanem értéket meghatározó módon is szükségszerűen ilyen személyes jelleggel rendelkezik.

Ha most nem akarjuk, hogy a művészi elvnek a műben megtestesülő egyéniséghez fűződő kötöttsége tökéletes nihilizmusra vezessen, s a személyiség minden tetszés szerinti megnyilvánulása a kritérium nélküli egyenlőség anarchiájában oldódjék fel, az esztétikai rangsor mértékéül, elvéül a mindenkori művészeti ág posztulátumának kielégítését kell elméletileg biztosítani. Akkor azonban a siker vagy a kudarc mértékét csak abban lehet keresni és megtalálni, hogy vajon egy személyiségnek műben megtestesülő kisugárzása ezt a posztulátumot felemeli-e vagy lesüllyeszti, elmélyíti-e vagy ellaposítja, kiszélesíti-e vagy leszűkíti stb., és milyen mértékben gyakorolja az elért hatást. Igen sok gyökere van egy olyan koncepció szükségességének, amely egy művészeti ág törvényeit (és bennük az általában vett művészetet) kapcsolatba hozza az alkotói személyiség kifejezésével. Itt e szükséglet az imént jelzett szemszögből mutatkozik meg; legszilárdabb bázisa azonban minden egyes művészet mimetikus alapjellege. A művészeti ág törvényei és velük maga a művészeti ág is a korlátlan önkény

zsákmányául esne, ha nem szükségszerű közvetítései volnának annak, hogy az emberiség világát egy meghatározott, e világ szempontjából lényeges álláspontról a lehető legadekvátabban meg lehessen ragadni. Ez az alap rögtön elveszti elvontságát (és ezzel együtt a dogmatikus önkény maradékait is, amelyeket egy pusztán elvont felfogás esetében még magán viselt), ha történelmiségére gondolunk, arra a tényre, hogy az egynemű közeg minden konkretizálása nem csak az alkotó személyiségét valósítja meg és teszi átélhetővé, hanem uno actu az emberiség adott történelmi fejlődési szakaszát (és ezen belül egy osztály, egy nemzet stb. álláspontját), valamint azt az illető művészeti ág törvényeiben objektiválódó perspektívát is, amely alkalmassá teszi a művészt arra, hogy innen kiindulva a valóság meghatározott mozzanatait az emberekre, az emberi nem fejlődésére vonatkozóan teljesebben és mélyrehatóbban világítsa meg, mint ahogy ezt az egész ember a maga mindennapi gondolkodásában megteheti.

Ezek a fejtegetések oda vezetnek, hogy pontosabban szemügyre vegyük az egész embernek és az ember egészének a viszonyát. Először is azt kell erről elmondanunk, hogy itt nem egy befelé tett fordulatról, nem a belsőség egyoldalú fokozásáról van szó, még olyan műfaj esetében sem, mint a líra, amelyről a modern elméletek szívesen állítják ezt. Hadd emlékeztessünk a külsővéválásról és szubjektumba való visszavételéről szóló korábbi fejtegetéseinkre. Ott kimutattuk, hogy a művészetben – akárcsak az életben – a szubjektivitás gazdagságát és mélységét csak a külvilág meghódításán keresztül lehet elérni. Nem kristályosodhatna formává még a legbensőségesebb líra sem, amely – közvetlenül – csak lelkiállapotokat fejez ki, ha nem támaszkodna a külvilág visszatükrözésére, és nem idézné fel, ha csak indítékként vagy távolabbi (olykor absztrakt módon eltűnő) horizontként e külvilág képmását. A pszichopatológiából kölcsönzött kifejezés, az „introverzió" nemcsak általános alapját tekintve félrevezető, mert a beteg embereket ésszerűen – esztétikai értelemben és az esztétikum területén is – pusztán a normális emberek megértéséből lehet felfoghatóvá tenni és nem megfordítva, hanem az esztétikum konkrét szerkezetének következtében is. Még amikor úgy látszik, hogy a lírai szubjektum gőgösen önmagára hagyatkozik, amikor azt hiszi, hogy kifejezett szavakkal vagy képeinek némán megvető nyelve révén kiküszöbölte a külvilágot, és csak saját legtörzsökösebb bensőségét ismeri el igaznak és autentikusnak, akkor is még mindig pusztán egy – persze nem lényegtelen – felszín alap-

ján áll. E látszat tartalma, lényege és ezért formája is mély és belsőséges – persze gyakran negatív – viszonyt foglal magában, amely a művészt a külvilághoz, sőt, noha ez igen gyakran nincs nyíltan kimondva, saját kora valóságos társadalmi külvilágához, múltjához és jövőjéhez fűzi. Csak a vonatkozásoknak ez a rendkívül intenzív gazdagsága teheti szemléletessé és méllyé a lírai költeményt. Ezzel szemben a valódi introverzió, ahogy a lelkibetegeknél jelentkezik, a személyiség eltorzulása, amely ténylegesen – és nem csak polemikusan, utópisztikusan stb., mint az „introvertált" lírában – elvágja az Ent és környezetét összekapcsoló szálakat, a lelki élet teljes pusztulásához és kiürüléséhez vezet. A tányállásnak, a kérdésfeltevés és a válasz irányának rövid elméleti illusztrálásához hadd idézzünk itt egy szintén futólagos kísérletet, amelyben a lírai visszatükröződés lényegének megfogalmazására törekedtünk: a lírai forma specifikuma abban áll, hogy a visszatükrözés folyamata benne „művészileg is folyamatként jelenik meg; a megformált valóság úgyszólván in statu nascendi fejlődik előttünk, míg az epika és a dráma formái – szintén a szubjektív dialektika működése alapján – a költőileg visszatükrözött valóságban a jelenségnek és lényegnek pusztán objektív dialektikáját ábrázolják. Ami az epikában és a drámában teremtett természetként (natura naturata) objektív dialektikus mozgalmasságában fejlődik, az a lírában teremtődő természetként (natura naturans) előttünk születik meg."[11]

Ezzel azonban pusztán egy negatív – noha persze fontos – elhatároláshoz jutottunk el. Fontosságát az adja meg, hogy a tisztán önmagába húzódott bensőség itt végrehajtott elutasítása mint az egész ember képviselete és mint az esztétikai szférára jellemző ember egészére történő átváltoztatásának alapja negativitásában is iránymutató annyiban, hogy ismét a világgal fenntartott kapcsolatot, a világban való gyökerezettséget teszi meg a művészet világalkotásának feltételévé. Az introverzió divatos dicsőítői ugyanis azt nem veszik figyelembe, hogy az ember belső világának intenzívebbé tétele, amire törekszenek, a valódi, patologikus introverzió szöges ellentéte. Tévedésük oka abban rejlik, hogy objektíve e modern tendenciáknak a fejlett kapitalizmus bizonyos társadalmi tendenciái elleni oppozíció az alapja. E befelé tett fordulat ennélfogva konkrét társadalmi konstellációk vagy tények elutasítását fejezi ki még akkor is, ha a szubjektív tudat ezt a ben-

11. Lukács, *Német realisták*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955. 417. l.

sőség és külvilág közti örök emberi viszonnyá misztifikálja. És a kifejezés valódi művészi intenzitása, egy igazi bensőség esztétikai megtestesülése csak akkor jöhet létre, ha e befelé megtett fordulatot kiváltó tárgyi világgal kapcsolatos viszony – esetleg hamis tudattal – valahogyan, akár az elutasítás bármiféle pátoszával a műben átélhetővé válik. Éppen ezért volt Franz Kafka fölényben hasonló törekvésű kortársaival szemben.[12] Ilyen esetben tehát a bensőség mint a művészi szubjektivitás alapvonása egyáltalán nincs többé kapcsolatban az introverzió esztétikailag félrevezető álfogalmával.

Ha most az egész embernek az ember egészévé történő valóságos átváltozását és a művészeti ágak egynemű közegével kapcsolatos termékeny viszonyát meg akarjuk érteni, akkor egy pillanatra vissza kell térnünk a mindennapi életnek azokra a tényeire, ahonnan fejtegetéseink elindultak, és kissé közelebbről kell szemügyre vennünk, hogy milyen hasonlóságok és különbözőségek forognak fenn az esztétikumban uralkodó helyzethez képest. Láttuk már, hogy ott a tudatnak az egyes meghatározott jelenség vizuális vagy auditív megfigyelésére történő leszűkítése egy erős koncentrációhoz kapcsolódik. Az illető ember összes tulajdonságai, összes eddigi észleletei és ismeretei ebbe az aktusba sűrűsödve jelennek meg, hogy a fénykörbe kerülő jelenséget ne csak aktuális konkrétságában ragadják meg a lehető legegzaktabb módon, hanem ezzel egyidejűleg az illető ember tapasztalatainak rendszerébe is besorolják. Kétségtelen, hogy az ilyen aktusok megtétele nem lényegtelen pontokban hasonlít a most elemzett magatartáshoz; különösen az közös bennük, hogy az ember e bizonyos fokig egysíkú figyelemre összpontosítja és ez alá rendeli minden vonatkozási lehetőségét. De fontosabb itt az a különbség, hogy a mindennapokban a keresett jelenség megragadásával ismét jogaiba lép az egész ember normális struktúrája, míg az esztétikum egynemű közegének tételezése egyrészt eleve nem pusztán egy meghatározott és meghatározottság révén elszigetelt tárgyra irányul; a részleteknek a mindennapi élet átlagához képest lényegesen kiélesedettebb észlelése sohasem merevedik a jelenségek elszigetelődéséig, ellenkezőleg, a részletet világossá és jelentőssé éppen a tendenciálisan minden oldalú összefüggésben elfoglalt helyzete teszi. Másrészt a leszűkítésnek és koncentrációnak ez az aktusa állandó jellegű.

12. Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg 1958. 45. l. és köv., 86. l. és köv.

Jobban mondva: az ember egészéhez éppen az a magatartásmód tartozik, amely minden képességet, érzést, ismeretet, tapasztalatot stb. bevon a mindenkori művészeti ág egynemű közegére való koncentrációba. Míg tehát a mindennapi életben az egész ember tendenciálisan megőrzi egységét és teljességét, még akkor is, ha saját erőit az élet legkülönfélébb feladatainak megfelelően veti be (ill. tartja tartalékban), az ember egésze mindig csak egy meghatározott művészeti ág egynemű közegére vonatkozóan valósul meg. Az ilyen magatartást az teszi jogosulttá, hogy segítségével ugyanazt a valóságot, amellyel az embernek minden életmegnyilvánulásában számolnia kell, végső soron e sokszor differenciált összgyakorlat kedvéért tükrözik vissza, de a világgal kapcsolatos magatartásnak erre a módjára történő átállás új, fontos vonásokat és összefüggéseket hoz a valóság visszatükröződésébe, amelyeket a mindennapok egész embere semmiképp sem érhetne el nélküle.

Az egynemű közegnek ez a gyümölcsöző volta, amelyet az e közegre irányuló ember egésze közvetít, egy sor mozgó ellentmondásban mutatkozik meg, amely itt a szubjektum és objektum közti termékeny viszonyt alkotja. Az ellentmondások első komplexumát ismerjük már, itt csak konkrétabb formában jelenik meg, mint eddig. Minden egynemű közeg az embereknek abból a szükségletéből támad, hogy a számára objektíve adott világot, amely egyúttal örömeinek és szenvedéseinek, de főként tevékenységének, saját benső élete és valóság feletti uralma kiépítésének világa is, egy meghatározott, lényeges nézőpontról kiindulva intenzívebben és mélyebben, átfogóbban és részletesebben ragadhassa meg, mint ahogy ezt a mindennapi élet megteheti, és olyan problematikából kiindulva közelítse meg, amelyet a dezantropomorfizáló tudománynak módszertani szükségszerűséggel mellőznie kell. Ez a meghatározás természetesen azt az állapotot vázolja, amikor már differenciálódtak a velük közösen szemben álló valósággal kapcsolatos emberi magatartásmódok. Mivel azonban vázoltuk már azokat a spontán tendenciákat, amelyek a mágikusan differenciálatlan egység időszakában az esztétikai tételezésre unszoltak, és mert a művészet és a vallás történelmi viszonyát önálló fejezetben tárgyaljuk majd, nincs szükség itt arra, hogy ezt a helyzetet történelmi értelemben tovább differenciáljuk. A döntő az, hogy új nézőpontról utaltunk e magatartásmódok nagy történelmi stabilitására és az ennek következtében létrejött egynemű közegekre. Az tehát, hogy az ember egésze átadja magát mindenkor egynemű közegének, a következő termékeny ellentmondást teremti meg:

egyrészt e szubjektum–objektum-viszonyban a valóság meghódításának hatalmas eszköze jön létre. Olyan dolgok, vonatkozások, viszonyok stb. válnak láthatóvá – hogy a festészet példájánál maradjunk –, amelyeket korábban senki sem észlelt. És azáltal, hogy e felfedezések előbb-utóbb az emberek köztulajdonává válnak, kitágul és elmélyül számukra a világ, amelyben élnek és működnek. A felfedezés lehetősége e szubjektum–objektum-viszonyból, a világalkotás egy meghatározott útjára való koncentrálásból, minden olyan elágazás és letérés gyökeres kiküszöböléséből ered, amelynek az egész ember a mindennapi életben szakadatlanul ki van téve, sőt ki is van szolgáltatva. Ezt a megállapítást bizonyára nem kell példákkal alátámasztani; mindenki tudja, mit hozott a reneszánsz korszaka az emberi test struktúrájának és mozgásának, a XIX. század a dolgok fénye és színe közti viszonynak a felfedezése terén. Kimeríthetetlen művészi gazdagságát jól illusztrálják Condivinek Michelangelóról szóló emlékezései: „Noha annyi ezer alakot festett, amennyit látunk, soha egy olyat nem alkotott, amely a többiekre hasonlítana vagy ugyanazt a mozdulatot tenné. Ellenkezőleg, hallottam, amikor azt mondta, hogy egyetlen vonást sem húz anélkül, hogy fel ne idézné magában, húzott-e már ilyet valaha, és ha igen, akkor ismét kitörli, amennyiben a munkát a nyilvánosság elé szánja."[13]

Vessünk most egy pillantást annak az ellentmondásnak a másik oldalára, amelyet mind ez ideig csak egy szempontból vettünk szemügyre. Ez a másik oldal magának az egynemű közegnek a belső törvényszerűségében testesül meg, abban a módban, ahogyan az alkotó egyéniség akaratával vitát kényszerít ki. E kölcsönös vonatkozás legegyszerűbb következményét épp az imént vehettük szemügyre. De ez az új terület megtalálására szolgáló útbaigazítás egyúttal termékeny határ-tételezés is. Azokkal a teoretikusokkal szemben, akik az egynemű közeg tartalmi terjedelmét merőben érzéki közvetlenségre akarják korlátozni, ki kellett mutatnunk, hogy az ember és összvalósága közti lehetséges vonatkozások milyen végtelen gazdagsága hatolhat be például egy alma merőben vizuális, festői megformálásába, hogy ennek festői képmása a festészet határainak átlépése nélkül kinyilváníthatja az ember döntő társadalmi-történelmi, világnézeti szituációit és velük kapcsolatos állásfoglalását. De e közeg nemcsak elősegíti, hanem meghatározott korlátok közé is szorítja azt, hogy az egész

13. A. Condivi, *Das Leben Michelangelos*. 58. fej.

ember sokféle élettartalma ily módon beáramoljon az embernek az egynemű közeg törvényei által szigorúan körülhatárolt kifejezési világába. E korlátok a fejlődés során eltolódnak, sok olyasmi válik világosan kifejthetővé, amiről az embernek hajdanán még sejtelme sem volt, vagy legalábbis csak dadogva tudott kinyilvánítani, de ez sem a korlátok létezését, sem a lehetséges művészi tartalom szélességére és mélységére gyakorolt sarkalló hatását nem szünteti meg. Az igazi tehetség, amelynek meghatározását hibás úton közelíti meg az, aki az ember egyes általánosított tulajdonságaiban (és ezek szintézisében) keresi, éppen az ember egészének egynemű közegével fenntartott helyes kapcsolata, az a képesség, hogy a kifejezésért küszködő teljes élettartalom kiválasztásában fellelje azt a „mi"-t és „miként"-et, amelynek olyan a tartalma és a formája, hogy éppen az illető egynemű közeg válhat saját konkrét formájának alapjává.

III. Az esztétikai szféra egynemű közege és pluralizmusa

Láttuk már, hogy milyen különös irányban halad túl az esztétikai visszatükrözés az itt megállapított – és a művészet gyakorlatában lerögzített – közös vonásokon. A különbség döntő tartalma azon alapul, hogy a tudományos visszatükrözés végső soron monisztikus tendenciáival ellentétben (minden tudomány végső tendenciális egysége és összefüggése) az esztétikai visszatükrözés lényegében pluralisztikus. Ez a tendencia abban csúcsosodik ki, hogy minden egyes műalkotás önmagát hordozza, normatív hatása számára egyetlen más mű sem nyújthat segítséget, kiegészítést; ezért van az is, hogy – amint láttuk – ama átfogóbb kategória-rendszerben, a pluralitás most tárgyalt egynemű közegében éppen esztétikailag önálló művészeti ágak és műfajok vannak egymásnak mellérendelve. Ezzel viszont középpontba kerül az esztétikumnak az az általunk már ismert alapvető ellentmondása, hogy a műalkotások mind tartalmilag, mind formailag részleges tételezései (a valóság teljességéből egy részletet, egy metszetet ábrázolnak egy konkrét egynemű közeg „egyoldalú" nézőpontjáról) szükségszerűen arra tartanak igényt, hogy egy „világot", egy teljes és zárt totalitást képviseljenek, és ezt az igényüket meg is valósítják. Ezt az ellentmondást ténylegesen és ismét ellentmondásosan – a műalkotások felidéző, világélményeket ébresztő jellege szünteti meg, ahol is minden egyes esztétikai képződmény formális lekerekítése, önma-

gárautaltsága egy az emberi nem álláspontjáról nézett világszemlélet képének, az emberiség öntudatának hordozójává válik. Ezeket a problémákat tárgyaltuk már, és a továbbiakban még tovább kell konkretizálnunk. Itt legalább röviden utalnunk kellett rájuk, hogy az egynemű közeg fogalmi konkretizálása helyes perspektívában tűnhessen fel.

Ha a műalkotás azoknak a lényeges meghatározásoknak az intenzív totalitása akar lenni, amelyek az egynemű közeg aspektusából erednek, akkor elengedhetetlenül szükséges, hogy a valóság esztétikailag visszatükrözött, intenzív totalitásra irányuló képmásából eltávolítsanak minden olyan véletlenszerű, periferikus, futólagos összefüggést, amelynek egymásra gyakorolt bonyolult hatásai az életben a szükségszerűség irányvonalát alkotják. Csak e hangsúlyozás és kihagyás összjátéka teremthet „világot" a mind formálisan, mind tartalmilag korlátozott, elszigetelt esztétikai képződményből. Amikor a művészet a meghatározás és tagadás imént vizsgált problémájára alkalmazza ezeket az elveket, akkor nagyon pontosan megmutatkozik az az új minőségbe való fokozás, amit az esztétikum végrehajt: azáltal, hogy minden előforduló tagadás dialektikusan lényegbevágóan az ábrázolt pozitivitásokhoz kapcsolódik, és ezek saját negációja és nem több, létrejön egy kizárólagosan lényeges mozzanatokból álló rendszer, olyasvalami, ami magában az életben elvileg nem fordulhat elő, és ami az életről mégis a leglényegesebbet mondja ki. Mellesleg megjegyezve itt ismét láthatjuk, hogy az esztétikai visszatükröződésnek semmi köze sincs a mechanisztikus fényképhez. Az imént leírt helyzet a zenében a legszembetűnőbb: a hangok egymásra való vonatkozása, a tagadás mint minden konkrét meghatározás saját tagadása csak erre az elvre épülhet fel, és a zenének feltétlenül puszta zörejjé, puszta lármává kellett volna süllyednie, ha a lényegnek ezzel az egyeduralmával, a lényegiségeknek ezzel a szigorú és kizárólagos egymásravonatkoztatásával szakított volna. Nem véletlen, hogy Hegel Hérakleitosz dialektikájának tárgyalásakor az ezzel szemben felhozott ellenvetésekre válaszul a zenei harmónia lényegére hivatkozik. Platón *Lakomá*jának Erüpimakhoszával szemben, aki a harmóniát lapos, negáció és ellentmondás nélküli egyneműségnek fogja fel, a következőket fejti ki: „Az egyszerű, egy hangnak megismétlése nem harmónia. A harmóniához különbség kell; lényegileg, teljességgel különbségnek kell lennie. Ez a harmónia épp az abszolút levés, változás – nem mássálevés, nem úgy, hogy a dolog most ez, azután meg más. A lénye-

ges az, hogy minden különböző, különös, különbözik egymástól, de nem elvontan akármilyen mástól, hanem az *ő* másától; minden dolog csak annyiban van, amennyiben mása magánvalósága szerint benne foglaltatik fogalmában . . . Így a hangoknál is; különbözőknek kell lenniök, de úgy, hogy egyezők is lehetnek, s a hangok magánvalóságuk szerint ilyenek. A harmóniához meghatározott ellentét szükséges, ellenkezője, mint a színharmóniában."[14]

Bizonyos értelemben persze azt is mondhatnánk, hogy e problémának a saját negativitására történő kiélezése – szintén csupán kiélezi a helyzetet. Ez a szó legszorosabb értelmében igaz is. De valóban működő tendenciák kiélezéséről van szó. Ahogy a tudományos visszatükröződésben (ez is Hegel egyik fontos felfedezése) az egyszerű különbségtől szakadatlan fokozódás vezet, persze minőségi ugrásokkal, az ellentmondáshoz és az ellentéthez, úgy az esztétikumban is megtalálható ez az út az árnyalattól a kontrasztig. A legnagyobb ellentétek mély összetartozásának megállapításával tehát jelenlegi problémánk szempontjából választ adtunk a kevésbé távol eső elemek végső egyneműségére is. Hogy itt minden egyes művészeti megformálás egyetemes elvéről van szó, azt, ha jól tudom, elsőnek korán elhunyt barátom, Popper Leó mondta ki. Az idősebb Pieter Brueghel ábrázolásmódjának elemzésekor a szilárd testiség és a levegő együttműködésének szerepéről beszél; megállapítja, hogy a levegő „a testet a világtól elzárja . . . és mégis újból egészen mélyen egyesíti a világgal. De azzal az erővel, amellyel ezek a testek a levegőt magukba szívják, bekebelezték egymást is, megették, megemésztették és újból megették egymást, amíg mintha egy anyaggá és mindnyájan egymás rokonává váltak volna. A virágban volt valami a vízből, a vízben az utcából, az ércben az égből, és mintha minden mindenből lett volna összetéve. Így jött létre e festészet ősanyaga. Egészen egynemű volt, egészen a dolgokból készült, és mégis végső soron mintha egy magából a festőből gyúrt anyag darabja lett volna. Kezdettől fogva minden festészet az anyagok sokrétűsége helyett, amelyek mind különböző súlyúak, egy egységes, specifikus súlyú különös anyagot adott; egy könnyű vagy nehéz anyagot, amelynek akaratlanul az a misztikus szerep jutott osztályrészül, hogy egyesítse, amit isten szétválasztott, amely azonban, ha szép volt,

14. Hegel, *Előadások a filozófia történetéről*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1958. 245. l.

méltó lehetett e feladat legmélyebb komolyságához, és mint egy ‚egyetemes pép' valamennyi anyagot kifejezhette."[15]

Popper Leó helyesen és pittoreszk módon jellemzi a művészet egyik alapvető tényét. Hiszen minden további nélkül világos – még visszatérünk erre –, hogy ebben az „egyetemes pépben" az anyag különbözőségei sem a szándékot, sem az eredményt tekintve nem merülnek el nyomtalanul. Ellenkezőleg: ez a végső egyneműsége nem szünteti meg az ellentétességig is elmenő különbségeket, csupán az életben egymástól legidegenebb mozzanatok egészen mély rokonságát, belső összetartozását teszi érzékileg nyilvánvalóvá, és ezzel minden ábrázolt vonatkozás számára egészen a tragikus drámaiságig egységes atmoszférát teremt, amely a tárgyakhoz képest nem külsőleges, és sohasem közönyösen veszi körül őket, hanem éppígylétük tulajdonképpeni sorsatmoszféráját, legbelső lényegét szemlélteti. Épp a legnagyobb és legigazabb művészet nyilvánítja ki ezt a legnagyobb fokú egység és legnagyobb fokú különbözőség közti feszültséget, de eközben művészileg az energikusan széthúzó elemek végső egyneműségének megőrzése marad túlsúlyban. Közhely már, hogy a shakespeare-i világ milyen gazdag a legkülönfélébb emberekben. De éppen tragikumának mélysége volna elképzelhetetlen, ha e sokrétűségen nem csillanna át egy ilyen egyneműség, amely Othello, Desdemona és Jago ellentétességéből valami egymásrahangolt, szétválaszthatatlanul eggyévált anyagot gyúr össze; a végtelen sokrétűség egyneműsége ez, amely esztétikailag hasonlót jelent, mint a sokrétű egysége a valóság megismerésszerű visszatükröződésében.

Az így létrejövő egységesség, ez a legbensőségesebb és legszervesebb egység, amit az emberi tudat ismer, mint láthattuk, magában véve ellentmondásos jellegű, egymást kizáró ellentétekből álló egység, amely megőrzi magában ellentétességét. Ebből az objektív jellegéből szükségszerűen következik, hogy a szubjektív-alkotói folyamatnak, amely létrehozza, szintén ellentmondásosnak kell lennie. Az ellentmondásosságnak ez a szubjektív oldala éppen a művészeti ág (a műalkotás) közegének egyneműségénél bukkan fel a legvilágosabban. Idéztük Popper Leó kitűnő leírását az alkotói folyamatnak a Brueghel művében megvalósuló végeredményéről. De azt is kitűnően látja, hogy ez – még a művészileg nagyon tudatos Brueghel esetében is – semmiképp sem lehe-

15. L. Popper, *Pieter Brueghel der Ältere.* Kunst und Künstler. VIII. évfolyam. Berlin 1910. 600. l.

tett szándéka tárgya, hanem éppen szándékai kudarcából jött létre. Ismét helyesen írja: „a festő épp az ellenkezőjére gondolt, egészen szabadon be akart hatolni az egyes anyagok jellegébe. Látjuk, hogyan értette meg a legnagyobb szeretettel a hajat, a havat és a bársonyt és a fát a saját lényegüknek megfelelően, és hogyan tett meg mindent, hogy egyénenként igazságot szolgáltasson nekik. De azt is látjuk, hogy minden hiábavaló, mert a levegő és a festészet saját anyaga, a szín megteremti azt az egységet, amely minden végső különbséget elfojt." Így jön létre e festészet összehasonlíthatatlan nagysága egy megoldhatatlan ellentmondásból. Popper Leó a végső egység elvét szintén helyesen foglalja össze: „És sohasem érte volna el ezt a festő ama reménytelen szándék nélkül, hogy a legsajátabbat adja vissza."[16] Brueghel esete természetesen különös és sajátos, és semmi sem volna megtévesztőbb, mintha az így megszerzett felismerést minden további nélkül más nagy művészekre és szándékaik és művészi eredményeik viszonyára alkalmaznánk. Ugyanis a szubjektum világgal és művészettel kapcsolatos sokrétűségének következtében, a puszta partikularitástól az emberi nem öntudatáig terjedő szintkülönbségnek és a művészetek elvi pluralitásának a következtében, amely természetesen nem pusztán a formának vagy akár az anyagnak, hanem ennek specifikus törvényszerűségeitől elválaszthatatlanul a művészi tartalomnak és a világnézetnek, a formának a pluralitása is, valamint minden olyan művészi tételezés társadalmi-történelmi feltételhez-kötöttségének következtében, amely saját történelmi genezisét és ennek az emberiség fejlődése szempontjából elért jelentőségét magával viszi a kiteljesedett műbe: minden jelentős alkotásban meghatározott – mindenkor igen fontos – ellentétek sajátos és egyedi egysége jön létre. És az eddigiekből az is világosan kitűnik, hogy ez a művészi szintetikus elv, az ellentmondásoknak ez az egysége és megszüntetése – a megőrzés és a magasabb szintre való emelés értelmében is – éppen az egyes művészeti ágak egynemű közege, amely mindenkor az egyes művek személyes kvalitásaiban testesül meg.

Ebben a helyzetben megmutatkozik az esztétikai szféra gáttalan pluralizmusa. Ez persze nem jelenti azt, mintha hiányoznának az egész területre érvényes általános meghatározások, csakhogy amikor valamelyik művészeti ágra vagy akár egyedi műre alkalmazzuk őket, e pluralisztikus jellegnek mindig eljárásunk alapját kell

16. I. m. 600., 601. l.

alkotnia. Így kell tennünk most is, az alkotói szubjektivitás és az egynemű közeg viszonyának vizsgálatakor. A szándék és az elért eredmény diszkrepanciája, amelyre Popper Leó nyomán felhívtuk a figyelmet, minden egyes művészi alkotás általános jelensége, amelyben a művészeti ágak (a művészet) objektivitása, objektív törvényszerűsége érvényesül az individuális akarattal szemben. Általánosan ismert ennek a visszája, a szó szoros értelmében vett kudarc, amely mindenütt bekövetkezik, ahol egy törekvés – legyen az emberileg, etikailag, társadalmilag stb. mégoly magas rendű és tiszteletre méltó – művészetellenes lényege vagy tényezői miatt olyasmit hoz létre, ami egészen vagy részben kihullik az esztétikum köréből. Itt is az alkotói szubjektivitásnak a művészeti ág (művészet) törvényeivel kapcsolatos viszonyáról van szó. Ebben az esetben azonban kialakul az elégtelen tehetség, a hamis szándékok stb. és az esztétikai objektivitás egyszerű viszonya, és ezért ez a hibás teljesítmény nem különbözik elvileg a mindennapi élet és a tudomány csődjeitől. Más a helyzet az első itt tárgyalt esetben. Jól ismert az a Hegel által részletesen elemzett tény, hogy az emberek társadalmi-történelmi cselekvése mást, gyakran többet és minőségileg magasabb rendűt hoz létre, mint amit tudatos célkitűzésük tartalmazott, és magától értetődik, hogy ez a viszony a társadalmi lényeg objektív törvényein alapul. Elvontan nézve az esztétikumot nem illeti meg különleges helyzet. Mégis a szubjektum oldaláról megmutatkozik az a nem lényegtelen különbség, hogy az itt működésbe lépő „ész csele", hogy Hegel kifejezését használjuk, mindig a szubjektivitás tisztulását és felemelkedését vonja maga után, ami párhuzamos életjelenségek esetében semmiképp sem tartozik a történés lényegéhez, noha természetesen kivételképpen, történelmi szempontból nézve véletlenszerűen, előfordulhat.

Ez a fölemelkedés főként annak lecsiszolásából áll, ami a személyiségben pusztán partikuláris, de ez úgy megy végbe, hogy a személyi jelleget közben mégsem küszöbölik ki. Ellenkezőleg: bebizonyosodik, hogy éppen a partikuláris hajlandóságok elmaradása dolgozza ki erőteljesebben és teszi plasztikusabbá az egyéniség magvát. Az előítéletek, a rutinná vált vélekedések és érzések, gondolatok és érzelmek levetkőzésének folyamata, amelyekhez csak akkor ragaszkodik az ember, ha nem akarja végigvinni őket, azért indul meg, mert az egynemű közeg ellenáll minden felemás és megmerevült sablonnak. E közeg választóvíz: ami egészséges, kibontakozik benne, sosem sejtett, intenzív életre kel, a beteg ele-

mek pedig elhalnak, eltűnnek. De mindezt nem szabad az én és az éntől idegen külvilág összeütközésének felfogni. Az alkotó és az egynemű közeg kölcsönös vonatkozását csak az teszi lehetővé, hogy abban a konfliktusban, abban a képtelenségben, hogy valami eleve eltökéltet ezzel a közeggel szemben megvalósítsanak, benne rejlik a személyiség mélyebb és átfogóbb rétegéhez való fellebbezés is. A szándék és az eredmény dialektikája magának az alkotói szubjektivitásnak ellentmondások által mozgatott, felfelé vezető útja. Olyan jelentős példánál is ez a helyzet, mint Brueghel imént idézett esetében. Amit akart, az már a tárgyiasság igazi megragadásának egy magas rendű válfaja; azáltal, hogy ebben kudarcot vallott, olyan legmélyebb világnézeti kifejezés ritka mintapéldája jött létre, amilyenre a festészet egyáltalán képes: a világ emberekre vonatkoztatott és mégis objektív, a dolgokban megalapozott egységének mintapéldájára gondolunk. Ez az egység megőrzi a közvetlen jelenségvilág egész örömteli tarkaságát és hanyag véletlenszerűségét; nem kell ennek az egységességnek a kedvéért a lélektől áthatottat a lelki-erkölcsi világ anyagává sűrítenie, amint ezt Rembrandt teszi. És egységessége mégsem valami első, nem kezdet, nem a felszín puszta képeskönyve, hanem lényeges erők és vonatkozások felszínnéválása, amit a naiv életöröm éppúgy az emberiség ügyévé tud tenni, mint Rembrandt a legmélyebb és legfélelmetesebb tragédiák végtelen láncolatát.

A felfelé irányuló ellentmondásteli mozgás, amelyet szemügyre vettünk, a hatékony műhöz vezet, de ezt mély értelműnek csak akkor foghatjuk fel, ha maga a mű és hatása az emberi tevékenységek teljességében, az emberi nem fejlődésvonalában mély értelmű helyet foglal el. Ezt ezekben a fejtegetésekben szakadatlanul feltételezzük, ténynek ismerjük fel, és egyúttal szakadatlanul törekszünk arra is, hogy gondolatilag bebizonyítsuk. Ezért a kifejezés mikéntjének az esztétikumban minőségileg más a jelentősége, mint a tudományban. Senki sem tagadja, hogy a számunkraváló kifejtése itt is lehet világos vagy zavaros, elegáns vagy nehézkes stb., és a kifejezés pozitív tulajdonságai meggyorsíthatják, a negatívok pedig gátolhatják, meglassíthatják az új eszmék elsajátítását. Azonban téves úton jár, aki ezt az esztétikumban fennforgó helyzet analógiájának fogja fel, mint ez jelenleg – ezúttal egy tartalmatlan érzelmességgel szembeni ellenzékiségből – nem ritkán megtörténik. A romantikában és a XIX. század végén szögesen ellentétes indítékok alapján esztétizálták a tudományt és a filozófiát, de egyformán elmentek a tulajdonképpeni probléma

mellett. A ma uralkodó véleményt Bertolt Brecht a következőképpen fejezi ki *Kis színházi organon*jában: „Hiszen ma már akár az egzakt tudományok esztétikáját is meg lehetne írni. Már Galilei is beszél bizonyos képletek eleganciájáról és a kísérletek szellemességéről. Einstein a szépérzéknek felfedezői szerepet tulajdonít, és R. Oppenheimer, az atomfizikus dicséri azt a tudományos magatartást, amelynek ‚megvan a maga szépsége, és illőnek látszik az ember Földön elfoglalt helyéhez' ".[17] A analogizálásnak ez a módja azért idéz elő zavarokat, mert eltorzítja az esztétikában uralkodó tartalom–forma-viszonyt. Mert ha következetesen végiggondolnánk – amit Brecht érett művészi gyakorlatában szerencsére többnyire elkerül –, akkor szükségszerűen a művészi tartalom olyan felfogása jönne létre, amely ezt a megformált kifejezéstől lényegében függetlenül ragadja meg, és ezzel a forma funkcióját ténylegesen hasznos, de végső soron másodlagos valamivé süllyeszti le. De nyilvánvaló – és Brecht gyakorlata is lényegében ezen az úton halad –, hogy a művészi kifejezés elválaszthatatlan az esztétikai tartalomtól. Még ott sem hajthatunk végre ilyen szétválasztást, ahol e tartalom mélyen gondolati jellegű, mint például Goethe vagy Schiller filozófiai költeményeiben vagy a késői Rembrandt festészetében. Éppen az ott alkalmazott szavak, a fénynek és sötétségnek éppen azok a viszonylatai alkotják az ilyen esztétikai képződmények gondolati mélységét is, amelyek a formáját adják. A szórend megváltozása, egy csekély árnyalati eltolódás elegendő itt ahhoz, hogy a mélység trivialitássá váljon, míg Galilei vagy Einstein elméleteinek tartalma megfogalmazásuk nagyobb vagy csekélyebb tömörségén, levezetéseik egyszerűségén vagy bonyodalmasságán csak akkor nyerne vagy vesztene, ha ennek következtében maga a tartalom, a tudattól független, magánvaló tényállás megközelítése is módosulna. Az esztétikai képződmény tartalma – még ha lényegében gondolati jellegű is – nemcsak egy ilyen magánvalóval kapcsolatos viszonyból áll, noha természetesen ez totalitásának lényeges mozzanata, hanem egyúttal és ettől elválaszthatatlanul e visszatükröződési komplexummal kapcsolatban személyes állásfoglalást is jelent. A benne rejlő tragikus megrázkódtatás, optimista hit, ironikus bírálat stb. nem kevésbé jelentőségteljes, mint maga a gondolati tartalom. Ez nem szünteti meg az objektivitást, csak új hangsúlyt ad neki: azon múlik minden, hogy az emberiség fejlődése számára a tartalomnak

17. B. Brecht, *Versuche*. Heft 12. Berlin 1953. 110. l.

és az állásfoglalásnak mi a súlya, és hogyan válhat mindkettő az emberiség tulajdonává.

Ezzel a hatás a mű egyik objektív és központi jellegzetességévé növekszik; sőt, közvetlenül és ezért elvonatkoztatva azt is mondhatjuk, hogy ez esztétikai létének specifikus jellegzetessége. Innen adódik annak természete és jelentősége, amit irányításnak neveztünk, vagyis a műnek a befogadó élményeit felidéző módon elhelyező, rendező hatalma: kompozíciója. Talán első pillantásra túlzásnak tűnik és megütközést kelt, hogy a kompozíciót a befogadói élmények irányításának képességével azonosítjuk. Hiszen egy dráma vagy szimfónia kompozíciója objektív, önmagában zárt, és az intenzív totalitásra igényt tartó összefüggés. És nem kétséges, hogy ez az összefüggés objektíve létezik, vagyis függetlenül attól, hogy X. vagy Y. észleli vagy elismeri-e; hogy objektív, pontosan megfogalmazható törvényeken alapul, amelyek szintén X. vagy Y. véleményétől függetlenül érvényesek. De ha ezt az összefüggést és törvényszerűségét kissé közelebbről és konkrétabban vizsgáljuk meg, akkor erről az oldalról ismét felmerül az a probléma, amelyet az imént a tartalom és a forma esztétikai és tudományos visszatükröződésben megvalósuló viszonyának különbözőségéről megállapítottunk. Azonnal bebizonyosodik, hogy az összefüggést és a törvényszerűséget a műalkotásokban nem ragadhatjuk meg egyértelműen, és nem konkretizálhatjuk ésszerűen az esztétikai hatás figyelembevétele nélkül. Ugyanis az ilyen elvontan – tehát a felidéző erőtől függetlenül – megfogalmazott vagy alkalmazott törvényeket teljesen be lehet tölteni, és az így létrejövő képződménynek mégsem lesz az esztétikai tételezéshez semmi köze. Hány drámát írtak pontosan Arisztotelész és más klaszszikusok – helyes – előírásai szerint, hány zeneművet komponáltak a kodifikált elmélet követelményeinek legszigorúbb és legpontosabb betartásával anélkül, hogy ennek eredményeképpen valódi drámák vagy szimfóniák születtek volna. Így azonban nemcsak a művészi gyakorlatban jött létre egy lélektelen akadémizmus, hanem elméletileg is megsemmisítették a forma és a tartalom helyes esztétikai viszonyát. Az igazi esztétikumot itt a pótléktól éppen a felidéző erő különbözteti meg: a kompozíció, amely nem csak az emberiség fejlődése szempontjából közönyös elemek korrekt s elvont összefűzése, hanem olyan mély emóciók ébresztője is, amelyek – az ember és a társadalom, a társadalom és a természet lényeges kapcsolatainak közvetítésével – a legkülönfélébb utakon,

végtelenül eltérő módokon az emberség központját kavarják és ébresztik fel.

Egy kompozíció tehát esztétikai értelemben, vagyis nem pusztán elvont-formálisan csak akkor fejlődhet tökélyre, ha az egészben és minden részletben magáénak mondhatja a felidézésnek ezt a pátoszát. Ezért tartozik a befogadói emóciók irányításának képessége is a művészi kompozíció lényegéhez; ez nemcsak a kompozicionális premisszák egyszerű, ámde szükséges kísérőjelensége, hanem ontológiailag is meghatározza a kompozíciót. Az ember gondolati és érzelmi életét persze a valóságban is szakadatlanul irányítják. Hiszen egy tudatától függetlenül létező környezetben él, amely gondolatait és érzéseit szakadatlanul feleleveníti, és folytonosságuk következtében irányítja is őket. Az élet és a művészet döntő különbsége e tekintetben először is abban áll, hogy az életben működő folytonosság mind magában véve, mind pedig az egyéni tudat álláspontjáról nézve terv nélküli, míg a műalkotás tervszerűen ilyen folytonosság felébresztését tűzi ki célul. Második fő különbség az, hogy az embernek az életben – ha nem akar elpusztulni – a beáramló benyomásokra aktívan kell reagálnia, míg a műalkotással mint valami megváltoztathatatlan ténnyel áll szemben, mint olyan tárgyi világgal, *amellyel kapcsolatban csak* befogadói magatartást lehet és kell tanúsítania. Harmadszor – és ez a most tárgyalásra kerülő probléma szempontjából nagyon fontos –, a mindennapok embere a különnemű tendenciák forgatagában áll, míg itt a műalkotás (a művészeti ág, a művészet) reá ható egynemű közege eleve meghatározott irányban vezeti le élményeit, és a figyelem és kiélés bizonyos területét biztosítja neki. Átmenetileg tehát a mindennapok egész embere az ember egészévé alakul át, amelynek aktív és passzív képességeit egy ilyen koncentráció irányítja, az egynemű közeg segítségével, annak segítségével, hogy valamennyi élmény beáramlott ebbe a folyamágyba és átalakította azt.

Nicolai Hartmann-nak kétségkívül érdeme, hogy *Esztétikájában* tág teret juttatott e kérdésnek, és konkrét leírásaiban fontos meghatározásokra utalt. Így a zenével kapcsolatban hangsúlyozza, hogy a hallásban szükségszerűen egy egység jön létre, annak ellenére, hogy a hangok időben elnyúlnak. „A mondathoz idő kell, elhúz a fülünk mellett, tart valameddig; a hallgató számára minden pillanatban csak egy töredéke van jelen. És a hallgató mégsem szétszakítottságában, hanem mint összefüggést, mint egészet fogja fel. Ez a helyzet az igazi ‚zenei' hallásban is: időben való

széthúzódottságát nem véve figyelembe, mégis egymásmellettlétnek fogják fel – igaz, hogy nem időbeli egyidejűségnek, de összetartozásnak, egységnek. Ez az egység még mindig időbeli ugyan, de nem egyidejűség."[18] Továbbá: „A zenemű előre-hallásra és után-hallásra kényszeríti a hallgatót, arra, hogy a hallás minden szakaszában az eljövendő várakozása töltse el, a meghatározott, zenei leg megkövetelt folytatást anticipálja. Ez ott is érvényes, ahol a zenemű azután valójában másként folytatódik. Ugyanis a létrejött feszültség mindig megoldódhat másként is, mint ahogy várták; és a váratlan (újszerű) zenei lehetőség kiaknázása éppen a meglepetés és gazdagodás jellegzetessége. A zenében ez éppúgy megvan, mint az irodalomban (a regény és a dráma cselekményének másfajta folytatása) ... Mert zenei leg minden fázis túlmutat önmagán, mégpedig mind előre, mind hátra."[19] Hasonlóképpen ír az építőművészetről: „A kompozíció egésze egyetlenegy pontról sincs adva – legalábbis nem érzékileg. A szemlélő mégis intuitíven tud erről az egészről; és nagyon hamar és magától értetődően ki is bontakozik, ha az épület különböző rész-térségein végigballagunk, vagy ha az egységes belső tér, ill. a külső alak szemlélésekor álláspontunkat megváltoztatjuk, és így a különböző áttekintéseket, oldalakat és részformákat egymás után felfogjuk. Az egymásután itt ugyan önkényes, az embert nem egy objektíve adott sorrend vezeti, mint a zene esetében; mégis mindig az egyes esetleg nagyon is különböző képek időben egymást követő váltakozásával van itt is dolgunk. Az esztétikai látás viszont abban áll, hogy a váltakozó, vizuális aspektusokból egy objektív tagozódású egészet emel ki magának, egy tárgyiasan egységes kompozíciót, amely mint olyan nincs vizuálisan adva, és egy pontról sem látható, hanem csak a szintetikusan működő képzeletben lép fel, és ennyiben érzékileg irreális."[20]

De Hartmann idealizmusa – amelyet objektivista törekvései ellenére végső soron mégiscsak Kant filozófiája határozott meg – gyakran összezavarja elméletileg többnyire okosan értelmezett helyes megfigyeléseit. Főként azért történik ez, mert sem a zenei hallás, sem az építőművészeti látás esetében nem akarja elismerni az egyedi, közvetlenül érzéki észlelések érzéki szintézisét. Ezért az esztétikai probléma a művészeten kívülre tolódik; így például

18. N. Hartmann, *Ästhetik*. Berlin 1953. 117. l.
19. I. m. 119. l.
20. I. m. 126. l.

amikor Hartmann általunk idézett utolsó fejtegetését folytatva arról beszél, hogy az épület egésze „ontikusan reális" ugyan, de érzékileg egy pillantással nem fogható fel. Ez az utóbbi megjegyzés közvetlenül helytálló, de egy épület esztétikai egysége mégsem ontikus, hanem vizuális jellegű. A kompozíció éppen abban áll, hogy a mozgó szemlélő számára különböző nézőpontokról az egész mű különböző, de mind jobban megközelítő aspektusai jönnek létre, amelyek éppen azáltal teszik az egész mű érzéki szintézisét, érzéki átélését lehetővé, hogy szakadatlanul átmennek egymásba, utalnak egymásra és keresztezik egymást. A pusztán képzeletszerű összefoglalás fontos kiegészítéseket hozhat ugyan, amelyek mind a közvetlen látás előkészítése, mind pedig a benyomások utólagos visszaemlékezésszerű összefoglalása szempontjából fontosak és hasznosak, de ez a létrejövő, érzékileg megalapozott szintézist még akkor sem pótolhatja, ha e szintézis mindig csak megközelítő jellegű. Az építészet térélményeket idéz fel, amelyek szükségszerű egymásutánja éppen a változásban megvalósuló szakadatlan megőrződésük következtében több, mint egyedi, önálló, érzéki térhatások puszta egymásutánja. Hartmann éppúgy lebecsüli az érzéki befogadóképesség dialektikus jellegét, mint ahogy – egészen más, csaknem ellentétes indítékok alapján – Edgar Poe teszi, aki tagadja a hosszabb költemények esztétikai létezését: „Amit hosszú költeménynek nevezünk – írja – az ténylegesen csupán rövid versek – vagyis rövid költői effektusok – sorozata."[21] Ezért Hartmann-nak abban is csak az első közvetlenség szemszögéből van igaza, hogy az egymásután önkényes. Igaz, hogy egyetlenegy térbeli művészetben sem határozhatja meg a forma olyan egyértelműen és megszüntethetetlenül a sorrendet, mint a zenében, az irodalomban, a táncban vagy a filmművészetben, ahol maga az időbeli lefolyás is a kompozíció konstituáló mozzanata. Az is igaz, hogy a szemmel-követés sorrendje a festészetben és a szobrászatban jobban elő van írva, irányítottabbnak látszik, mint az építészetben. De létezik egy minden művet újonnan megalapozó optimum, és ez, persze nehezen felfedezhetően, az építészetben is jelen van. Még ha az egyes aspektusok pusztán aspektusok is, de egyúttal lényegük szerint e különös egész aspektusai, és konkrétságuk közvetlenül ennek az egésznek az éppígylététől függ. De nemcsak az egyes aspektusok kapcsolódnak a különös

21. E. A. Poe, *Philosophy of Composition*. V. *Works* Poe, New York é. n. 4. l.

egészhez, hanem egymásba való átmenetük, sorrendjük is. Valójában a mindenkori építőművészeti képződmény látja el itt az irányítás funkcióját, ez növeszti át az irányítást a lassanként létrejövő szintézisbe, az egész mű appercepciójába.

Az irányítottság ezért minden egyes művészeti ág (és ezen belül minden műalkotás) számára különböző módon az egyetlen lehetőség arra, hogy a befogadóval a kompozíció szándékolt tartalmát átélesse, ez tehát az a mód, amellyel a kompozíció szándékból valósággá változtathatja, kinyilváníthatja magát. Itt teljes világossággal megmutatkozik az egynemű közeg formális funkciója, dialektikus-ellentmondásos jellege. Hartmann idézett fejtegetéseiben a zenével kapcsolatban kiemeli a meglepetés mozzanatát. Joggal teszi ezt, mert egy mindig teljesen betöltött várakozás tartalmilag üres, formális, lineáris lenne, sohasem emelkedhetne egy ábrázolt és átélhető „világ" többdimenziósságáig. Sőt, azt is mondhatnánk, hogy minden igazi műalkotás egyidejűleg betölti és nem tölti be azokat a várakozásokat, amelyeket ő maga ébresztett. Mert nemcsak arról van szó, amiről Hartmann is beszél, hogy az ábrázolt megoldás más, mint amit vártak. Már ehhez is kiegészítésképpen hozzá kellene fűzni, hogy mindenfajta meglepetés tartalmilag és formailag egyaránt olyan mozgástéren belül marad, amelyet a mű (és a művészeti ág) egynemű közege parancsolóan előír; ez az előírt mozgástér persze a meglepő beteljesítések sokfajta lehetőségét bocsátja a művész rendelkezésére. A várakozásban való csalódásnak tehát egy meghatározott minőséggel kell rendelkeznie, amely, élesen elütő lényege ellenére, a megoldást összeköti a felkeltett várakozással. Ha puszta, nyers meglepetésként kell átélni, ha esetleges hirtelensége ellenére – a posteriori – nem idézhető fel az az érzése, hogy valamiképpen mégis csak várták e csalódást, akkor az irányítás folyamatossága megszakad, és a mű egysége csorbát szenved. Másrészt pedig a felébresztett várakozás beteljesítése sohasem egyszerűen a várakozást tölti be, hanem az igazi műalkotásokban mindig magában foglal egy nem várt mozzanatot, a várakozások túlteljesítését. Tehát az, amit korábban elvont-kategoriális módon úgy fogalmaztunk meg, hogy minden tagadásnak egy különös meghatározás specifikus, saját tagadásának kell lennie, itt sokkal konkrétabb formában mutatkozik meg, noha a várakozásnak és a meglepetésnek (a várakozás tagadásának) szembeállítása az esztétikai tényeket még mindig messzemenőkig elvontan ragadja meg. Igazán konkrétan ezt a kérdést csak a műfajelméletben lehetne tárgyalni, és itt azt kelle-

ne kimutatni, hogy az a világgal kapcsolatos magatartás, amelyet az illető műfaj egynemű közege létrehoz, miként határozza meg konkrétan a benne lehetséges meglepetések mozgásterét, minőségét, intenzitását, gyakoriságát stb. Annyit azonban már ezek az elvont fejtegetések is megmutatnak, hogy ez a várakozás és beteljesedés közti feszültség az egynemű közeg minőségétől függ, hogy minden egyes igazi műalkotás egyéni sajátossága nemcsak pontosan körülírja ezt a minőséget, hanem a kezdet kezdetétől – ebben az értelemben érvényes az intonáció kategóriája minden művészetre, és főként azokra, amelyek időben játszódnak le – érzékletesen megadja a beteljesedések, meglepetések stb. mozgásterét és minőségét, úgyszólván egy légkört idéz fel, amely e tekintetben végtelenül sok, de mégis csak egészen meghatározott lehetőségre ad módot.

Látszólag merőben formális kérdésekről beszélünk itt. De merőben formális szemléletük ismét azokkal az antinómiákkal állítana bennünket szembe, az esztétikai forma fogalmának azokat az eltorzulásait hozná létre, amelyekkel már ismételten találkoztunk. Nincs szükség e problémák túlontúl mély átgondolására ahhoz, hogy belássuk: már az imént tárgyalt kérdések is elsődlegesen tartalmiak voltak, és csak az esztétikai elvek értelmében történő megoldásuk révén termékenyíthették meg a művészi megformálást. De a tartalom és forma dialektikája annyiban is mélyebbre hatol, hogy nem csupán az átélt valóság nyersanyagát változtatja át először esztétikai félkészáruvá, hanem az ilyen átformálás a visszatükröződés legáltalánosabb formáit, a kategóriákat is érinti. Az egyes problémák tárgyalásakor már beleütköztünk ilyen átváltozásokba, és későbbi fejtegetéseink során néhányukkal még nagyon részletesen kell foglalkoznunk. Ennek tényszerű alapjáról a maga helyén szintén beszéltünk már: a mindennapok, a tudomány és a művészet ugyanazt az objektív valóságot tükrözi vissza; ezért nemcsak életanyaguk közös (szükségleteiknek, felvevőképességük irányának és fokának megfelelően), hanem az ezeket alakító kategóriák is. Az e területek (és részterületek) előtt álló különös feladatokból azonban szükségszerűen következik, hogy az objektív viszonylatokat ugyanazok a kategóriák formálják ugyan, de ezek a különböző szférákban megjelenésmódjukat – csoportosulásukat, kidolgozottságukat és lerövidítésüket, más kategóriákkal kapcsolatos arányviszonyaikat stb. – tekintve módosulnak. Annak az átalakításnak, amelyet az egynemű közeg a valóság esztétikai visszatükrözésében megvalósít, az ilyen kategóriákra is vonatkoznia

kell, méghozzá igen jelentős mértékben. Ez az aktus természetszerűen mindenekelőtt ismét formális. De csak a legközvetlenebb, legáltalánosabb értelemben. Hiszen az egynemű közegben történő konkrét kifejlődés szempontjából következményei – esztétikailag nézve – tartalmi jellegűek: az ilyen bizonyos mértékig módosított működésű kategóriák által végrehajtott specifikus megformálás először a művészi tartalmat hozza létre, és a művészi megformálás folyamatának éppen ezt kell megformálnia. Persze itt arra is gondolni kell, hogy az esztétikai tartalom tárgyiassági formáinak ez a filozófiailag ábrázolt genezise az esztétikai tételezés lényegéből kifolyólag a legmélyebben befolyásolja a formák jellegét és működését is.

Az esztétikai sajátosság megismerésének egyik központi kérdése a kategóriáknak ez az esztétikumban végbemenő funkcióváltozása, amely érintetlenül hagyja mindazt, ami e kategóriáknak az objektív valóságban megfelel, amit e kategóriák általánosságban formailag tükröznek. Mégis az esztétika történetében szinte egyáltalán nem foglalkoztak ezzel. Többnyire egyszerűen összetévesztik a kategóriák segítségével történő tudományos visszatükröződést az objektív magánvalóval vagy – ami szintén gyakran megtörténik – megelégszenek azzal, hogy az esztétikai területnek a tudomány fogalmi világával szemben pusztán egy elvont máslétet tulajdonítsanak; ez a helyzet a hegeli szemlélet szintjével, a belinszkiji képekben történő gondolkodással. Ezt a problémát – mint sok mást – egyedül Arisztotelész látta helyesen. De ő is csak – amennyire ma pontosan tudhatjuk, hiszen esztétikai írásainak egy része elveszett – a megismerés és a retorika különbségére vonatkozóan. Ez azonban mitsem változtat álláspontja elvi jelentőségén, hiszen ismeretes, hogy a klasszikus ókor a retorikát a művészetek közé sorolta, így hát Arisztotelész joggal érezhette, hogy a tiszta megismerés és az esztétikum kategóriái közti különbségről mond valamit. Annál is inkább, mert amikor azt tárgyalja, hogy miként mennek át, összekapcsolódva, az egyes elmés mondások entimémákba (így nevezi a szillogizmusnak ezt a megjelenési formáját), az előbbiek specifikus sajátosságát abban látja, hogy „az emberi cselekvések területére és arra vonatkoznak, amit a cselekvésnél választanunk és kerülnünk kell".[22] Ezzel Arisztotelész világosan

22. Arisztotelész, *Retorika*. II. könyv 22. fej. Az idézetet A. Stahr német nyelvű fordításából vettük. Érdekes megfigyelni, hogy Goethe is – anélkül, hogy az esztétikával való kapcsolatot különösebben kiemelné – e

megrajzolta a választóvonalat a művészet antropomorfizáló jellegének irányában. Az apodiktikus és a retorikus területet (azzal a közbülső helyzettel, amelyet nála a dialektika itt elfoglal, nem kell foglalkoznunk) ténylegesen úgy választja szét, objektíve, hogy az első az igazzal, a második a valószínűvel foglalkozik, szubjektíve pedig a retorikának „a valószínű és hihető az emberek jellemére és érzéseire ἠθη és πάθη való tekintettel a tárgya."[23] Mindebből világosan kiderül, hogy Arisztotelész ott húzza meg a választóvonalat, ahol a dezantropomorfizáló, merőben az objektív igazsághoz igazodó apodiktikával ellentétben a retorikának az emberek jellemével és viszonylataival van dolga, és ezekre akar hatni. Tudjuk, hogy ez a viszony a retorikában sokkal direktebb, közvetlenebb, mint magában a művészetben. A klasszikus ókor sokkal csekélyebbnek látta ez utóbbi különbségeket, mint mi; nem csak azért, mert a retorika művészetnek számított, hanem mert maga a művészet is sokkal közvetlenebbül kapcsolódott – a valóságban és az emberek tudatában egyaránt – az emberek társadalmi gyakorlatához, mint napjainkban. (Ha ez utóbbi szempont kiélezése meg is könnyíti azt, hogy a retorikát művészetnek fogják fel, mégsem szabad elfelejtenünk, hogy ez a művészetfelfogás még társadalmi vonatkozásainak ilyen eltúlzásában is sokkal mélyebben ragadja meg a művészet lényegét, mint a modern fetisizált individualizmus.) Mindenesetre Arisztotelész két olyan alapvető gondolkodási formából indul ki, mint az indukció és a szillogizmus, és ezt a belátást így alkalmazza a retorikára: „*Entimémának* egy retorikus szillogizmust, *példának* pedig egy retorikus indukciót nevezek. De minden szónok úgy jut meggyőző erőhöz, hogy vagy példákat, vagy entimémákat hoz fel, és azt mondhatnánk, hogy ezzel területük ki is merült."[24]

Számunkra itt főként az a fontos, hogy itt a két terület alapvető formáiról van szó, amelyek az objektív létbe bocsátott közös gyökereik kifejezett megőrzésével – nem döntő, milyen mértékben beszélt Arisztotelész úgy róluk mint a valóság visszatükröző-

kategória sajátosságának azt jeloli meg, hogy az általánost úgy határozza meg, mint ami sok esetre emlékeztet bennünket, és azt kapcsolja össze, amit egyedenként már megismertünk. *Maximen und Reflexionen.* XXXIX. III. l. Goethe tehát szintén az itt végrehajtott szintézis felidéző funkcióira céloz.

23. K. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande.* I. köt. Berlin 1955. 103. l.

24. Arisztotelész, *Retorika.* I. könyv, 2. fej.

désének különböző formáiról – a mindenkori társadalmi szükségleteknek megfelelően különböző formákat vesznek fel. Különösen fontos, hogy az esztétikumba történő transzformáció mindkét esetben arra irányul, hogy alkalmassá tegyen érzések, szenvedélyek stb. felidézésére. Arisztotelész a maga nagyszerű és gyakorlati matter of fact-módján tömör leírást ad erről: „Az entimémákban ugyanis nem szabad sem távol eső tételből kiindulni, sem minden közbülső tagot részletesen előadni; az első eljárás homályossághoz vezet, mert a felfogó értelemnek túl hosszú utat kell megtennie, és az utóbbi szószátyársággá válik, mert az ember magától értetődő dolgokat mond."[25] A példánál (paradigmánál) még meggyőzőbb az esztétikumra való közvetlen vonatkozás. Arisztotelész itt is abból indul ki, hogy a példa az indukció analógiája, amely a retorika számára készült. A konkrét elemzés során azonban nagyon hamar túlmegy az életben előforduló példa kissé analogizáló jellegén, és olyan már kifejezett költői formák használhatóságát taglalja, mint a parabola vagy a mese. Láthatjuk tehát, hogy még a közvetlen esztétikai műfajok is képviselhetnek esztétikailag olyasmit, aminek a megismerés folyamatában az indukció felel meg. Jellemző itt, hogy a paradigma azáltal, hogy az indukció hosszú útját az érzékletes tömörség kedvéért lerövidíti, sőt útja helyett, folyamata helyett a különböző egyedi jelenségekben kikeresi a törvényszerűen közös jellegzetességet és ezt a közöst egyetlen esetre csökkenti és koncentrálja, bizonyos mértékig hátrahalad az analógia felé. Mégis sokkal több, mint az analógia. Benne kell összefoglalni egy jelenség vagy jelenségcsoport tipikusságát, amelynek közvetlen formája segítségével – direkt módon, árnyalva vagy ellentétek útján – önmaga vagy más alak tipikusságát felidézően nyilvánvalóvá kell tennie.

Arisztotelész imént idézett fejtegetése éppígy megvilágítja az entimémák működését, a logikai közvetítéseknek a következtetésből történő kihagyását, a lakonikus tömörségre való törekvést is, azt, hogy itt is egy helyzet, egy eset, egy vonatkozás stb. tipikusságát kell egy csapásra, közvetlen nyilvánvalósággal, tehát felidézően összefoglalni. A retorika álesztétikai jellege, amelybe Arisztotelész olyan erőteljesen dolgozta bele magát, mint minden formába vagy tárgyiassági területbe, amellyel valaha is foglalkozott, és amelyet minden kritikája ellenére állandóan belülről szemlélt, megakadályozta őt abban, hogy minden következtetést le-

25. I. m. II. könyv, 22. fej.

vonjon ebből a már itt is halványan látható fordulatból, amely a diszkurzív módon szétválasztottból, a törvényszerűség kereséséből a közvetlenül megjelenő tipikusságig vezet. Ez a fenntartás, amely Arisztotelész szándékait egyáltalán nem érinti, mivel ebben a műben nem szükségtelenül túlhaladt a retorikán, csak arra volt jó, hogy bebizonyítsuk: joggal szélesítjük ki elemzését. Hiszen a retorikában a paradigma és az entiméma csak – döntően fontos – eszközök annak érdekében, hogy beszéd útján meghatározott konkrét célokat lehessen elérni. Ezért itt még immanens magvuk végső lehetőségeiig nem bontakozhatnak ki. Ez csak a költészetben lehetséges, ahol, mint később más összefüggésekben látni fogjuk, önmagukért állnak, ahol nem egy jellegüket tekintve idegen cél érdekében aknázzák ki őket, és ezért képessé válnak és kényszerülnek arra, hogy kiéljék saját lényegüket. Ez a központi esztétikai sajátosság, mint már kimutattuk, nem más, mint a közvetlenül nyilvánvaló tipikusságra való törekvés. Ez a törekvés az esztétikumban nemcsak minden egyes paradigma vagy entiméma adekvát tökélyére vezet, hanem lánckapcsolatokra, lánchatásokra is, amelyekben az egyik a másikat előmozdítja és fokozza. Ez bizonyos körülmények között éles kontrasztok formájában is megtörténhet, de tudjuk már, hogy kontrasztok is válhatnak egy egységes elemi mozgás hordozó mozzanataivá, ha e mozgás eleve arra tör, hogy mozzanatai ily módon kölcsönösen egymásra támaszkodjanak, ha egynemű közegben játszódik le vagy jobban mondva: ha e mozgás konstituálja az egynemű közeget.

Itt meg kell elégednünk azzal, hogy e komplexum egyik döntő mozzanatát hangsúlyozzuk. A művészi tipikusság pluralitásáról van itt szó, arról, hogy az esztétikai szféra alapszerkezetének megfelelően e problémát illetően minden mű spontánul reprodukálja az egész terület pluralisztikus jellegét. A tipikusság pluralizmusa a valóság visszatükrözésének olyan formája, e kifejezés olyan módja, amely az esztétikumot élesen szembeállítja a tudománnyal. Lenin, aki a kategóriák visszatükröződési jellegének kidolgozásában mindmáig a legradikálisabban hatolt előre, és – hogy egy nagyon jellemző példát idézzünk – a szillogizmus objektív jellegének hegeli megsejtését addig a megállapításig fejlesztette tovább, hogy ez a valóság visszatükröződése, nagyon világosan és energikusan hangsúlyozza a tudományos és művészi tipikusság itt szóban forgó különbségét is. Így az első világháború idején egy Zinovjevhez írt levelében hangsúlyozza azt a gondolatot, hogy a tudomány számára minden egyes jelenségcsoportban

csak egy tipikus jelenség adódhat. Sok akkori küzdőtársának arról a hamis nézetéről beszél, amely szerint az imperialista korszakban nem lehetnek nemzeti háborúk, és hozzáteszi: „Ez nyilvánvaló tévedés, mégpedig történelmi, politikai és *logikai* tévedés (mert a korszak különböző jelenségek összege, amelyben a tipikuson kívül *mindig* van egyéb is)."[26] Annak a dualitásnak a rögzítése, hogy a tapasztalatok világában egy tipikus létezik az atipikus jelenségek tömegén kívül, világosan jellemzi a tudomány helyes felfogását. Hasonlóképpen hangsúlyozta már Hegel is: „Az állatnak csak egy típusa létezik, és minden ettől különböző csak ugyanannak a módosulása."[27] És még ahol az anyag a típusok bizonyos, korlátozott számát írja elő (a vérmérsékletek, a betegségek stb. típusai), ott is érvényben marad a tudomány számára a tipikus és atipikus jelenségek közti Lenin-megfogalmazta ellentét.

Egészen más a helyzet a művészetben. Ahol az embereknek és magatartásmódjaiknak ez a felfogása jut ábrázolásszerűen kifejezésre benne, ott legjobb esetben valamiféle tendenciózus naturalizmussal van dolgunk, többnyire azonban csak egyszerű kolportázzsal, amelyben – a mindenkori társadalmi álláspontnak megfelelően – saját jó tulajdonságaikat tipikusnak, a rosszakat atipikusnak ábrázolják, az ellenfélnél pedig ugyanezt fordítva cselekszik meg. Ezzel szemben az igazi művészetben mindannak, ami a megformálásban helyet kap, többé-kevésbé tipikus jellege van. Amit tehát tudományosan nem lehet tipikusnak tekinteni, az a művészetben mint tipikus jelenik meg. Ennyiben áll a művészet a mindennapi élethez közelebb, mint a tudományhoz, ugyanis a mindennapi gyakorlat is előírja az embereknek azt a szükségszerűséget, hogy egymással való érintkezésükben szakadatlanul tipizáljanak. Csakhogy ezt többnyire alárendelő módon hajtják végre, és így az eljárás rendszerint sematikussá válik, és erőszakosan eltorzítja az egyéni sajátságokat. Ezért a művészi tipikusság felfogásában megnyilvánuló hamis tendenciák nagyon gyakran azokra az ellentétes, de egyformán művészetellenes tendenciákra támaszkodnak, amelyeket mint közvetlenül alkalmazott tudományos elveket vagy a mindennapi gyakorlatnak megfelelő nézeteket a művészetre kényszerítenek. Lenin, sok állítólagos tanítványával éles ellentétben, tartózkodott attól, hogy ilyen jogosulatlanul összeke-

26. *Lenin Zinovjevnek, 1916. augusztusában.* V. I. Lenin *Művei.* 35. köt. Szikra, 1956. 209. l.

27. Hegel, *Enzyklopädie.* 370. §. Függelék.

verjen különnemű területeket. Így pl. érdekes elolvasni, hogy az első világháborúban beható vitát folytatott egyik közeli barátjával, Inessza Armanddal ennek egy tervezett brosúrájáról, amely a szexuális kérdésről szólt volna. Szenvedélyesen ragaszkodott ahhoz, hogy az írás az osztályszerűen tipikusra koncentrálódjon. És midőn vitapartnere mindenáron azt az ellentétet akarta középpontba állítani, amely sok házasság piszkos csókjai és néhány futó viszony tiszta csókjai közt fennáll, azt javasolta neki, hogy írjon regényt. „Mert – fejti ki – itt az egész eset *veleje* az *individuális* helyzet, a *szóban forgó* típusok kiemelése és a jellemek elemzése."[28] Ez magában foglalja az esztétikai tipizálás világos elismerését a tudományossal szemben.

Formálisan mindez a művészi kompozíció felidéző jellegével függ össze. Ugyanis a tiszta egyedi eset minden érzékletes közvetlen közlés számára néma marad. Az ábrázolt tárgy csak akkor verhet visszhangot a befogadóban, ha képzeteinek, érzéseinek, tapasztalatainak stb. világára apellál, bármilyen közvetetten teszi is ezt, bármennyire kitágítja e kört, és bármilyen mérhetetlenül elmélyíti is a szubjektív mozzanatok intenzitását. Már ez a hatásra törő formális akarat is – amelynek iránya és tartalma művészeti áganként különbözik – olyan alakításra tör, amelyen a tipikus elve az úr. Persze e típusok – és ebben érvényesül a tartalmi elem elsőbbsége – tipikusságuk jellegét és fokát, minőségét és intenzitását tekintve rendkívül különbözőek. De még ha egy mégoly groteszk és különc alak lép is fel a művészetben, különcsége mindig a tipikusba emelkedik azáltal, hogy felidéző módon az az élmény keletkezik az emberi együttélésben, hogy meghatározott fokon meghatározott tendenciákat képvisel. Művészi értelemben csak így válik érthetővé, és a befogadó csak úgy élheti át, ha ilyen megértés támad benne. Azáltal, hogy ily módon minden olyan műalkotásban, amely több alakot fűz össze egymással, a típusok hierarchiája jön létre, amelyből rangjuk, jelentőségük, létezésük helyeslésre vagy elutasításra méltó elemei közvetlenül nyilvánvalóakká válnak, a művészet átfogó képet ad az emberek világáról, olyan emberi világot ábrázol, amely egyrészt gazdagabb az emberi élet megragadható meghatározásaiban, mint az, amit a hétköznapok embere a mindennapi életben észlelhet, másrészt és ezzel egyidőben világosabb, rendezettebb, áttekinthetőbb is. A gazdagság és a

28. *Levél Inessza Armandnak, 1916.* V. I. Lenin *Művei.* 35. köt. Szikra, 1956. 162. l.

rend tartalmi meghatározás, a művésznek az alkotásba beáramló világnézetétől függ, de csak az egynemű közeg által úgyszólván egy nevezőre, közös minőségre hozva alkothatnak egymás között egy ilyen jól felépített hierarchiát. Ennek az átváltozásnak az általános elveit már Popper Leó Brueghel-elemzése kapcsán kimutattuk. Ha most még utalunk Shakespeare *Hamlet*jére is, és arra gondolunk, hogy miként hangolódtak kölcsönösen és gyakran erős kontrasztok segítségével egymásra Hamlet, Horatio, Fortinbras és Laertes, akkor előttünk áll a rend és a gazdagság ilyen szintézise, amelyet formailag az egynemű közeg, tartalmilag a tipikusság pluralitása és egyetemessége határoz meg, természetesen annak a műbeli pluralizmusnak az alapján, amely az esztétikai tételezés egyik döntő jellegzetessége.

Bármilyen messzire távolodtunk is látszólag Arisztotelész mély és nagy horderejű ösztönzéseitől, egyre csak az ő problémájáról van szó: arról, hogy az objektív valóság kategóriáinak tárgyiasságát a felidézések rendszerévé kell változtatni, amely megőrzi az objektivitás döntő tartalmát, de olyan formában, amely szakadatlanul és közvetlenül az emberre vonatkozik, és a valóságot mint az ő világát tükrözi vissza a számára. Minden művészet okozta öröm végső soron abban gyökeredzik, hogy éppen ezt az emberhez tartozó, emberhez mért világot élik át benne. Ennek – objektíve – semmi köze sincs ahhoz a direkt örömhöz, amelyet a kínált tartalom okoz. Ahol a művészet, akarva vagy kényszer hatása alatt, ilyen feladatot tűz maga elé, ott – igen specifikus kivételektől eltekintve – megszűnik mint művészet, mindegy, hogy a tartalmat e követelményeknek megfelelően megrostálták-e, vagy pedig ezekhez a követelményekhez idomították-e hozzá egy tetszés szerinti tartalmat. Másutt már Arisztotelész is kimondta,[29] hogy egy tárgy okozta művészi örömnek, a receptivitásban történő gyönyörteli átélésének semmi köze sincs ahhoz, hogy vajon konkrét megvalósulását (ember, helyzet, esemény stb.) az életben mint realitást örömmel fogadnánk-e. Az esztétikai képződménynek és hatásának lényegét éppen az adja, hogy az ember a művészi ábrázolásban ellenállás nélkül, sőt lelkesülten fogadja magába mindazt, amit az életben elutasít, amitől menekül, undorodik vagy fél. A kategóriák Arisztotelész által felismert átváltozása egyik legmélyebb oka annak, hogy a művek irányítani tudják a befogadót.

29. Arisztotelész, *Poetika*. IV. fej.

Egy világba vezetik be, és hagyják, hogy látszólag szabadon mozogjon itt, noha élményeinek minden léptét a mű egynemű közege kormányozza. Ha az ábrázolt tartalom megfelel a formának, akkor úgy látja, hogy a mű világa őneki magának felel meg, azoknak a követelményeknek, amelyeket az ember önkéntelenül és szakadatlanul környezetével szemben támaszt. Ebből fakad az az öröme, hogy egy ilyen világot (még ha tragikus is) a művésszel együtt át tud élni.

NYOLCADIK FEJEZET

A MIMÉZIS PROBLÉMÁI
V. A MŰVÉSZET DEFETISIZÁLÓ KÜLDETÉSE

Marx *A tőké*ben pontosan ábrázolta a szükségszerű társadalmi fejlődéstendenciákból és az ezek által létrehozott társadalmi szerkezetekből származó árufetisizmus folyamatát: „Az áruforma titokzatossága tehát egyszerűen abban áll, hogy az áruforma az emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi természeti tulajdonságait, tehát a termelőknek az összmunkához való társadalmi viszonyát is úgy, mint tárgyaknak rajtuk kívül létező társadalmi viszonyát. E quid pro quo (felcserélés) révén a munkatermékek árukká, érzékileg érzékfölötti, vagyis társadalmi dolgokká válnak ... Csak maguknak az embereknek meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt szemükben dolgok viszonyának fantasztikus formáját ölti."[1] Számunkra itt az a döntő, hogy a defetisizáló megismerés azt, ami közvetlen megjelenése szerint dologszerű, valódi lényévé: emberek közti viszonnyá változtatja vissza. Tehát az itt végrehajtott mozgás, amely visszavezeti az igazi tényállást jogaiba, két szempontból is fontos: egyrészt leleplez egy megtévesztő látszatot, amely társadalmilag szükségszerűen jött ugyan létre – itt egy nagyfejlettségű gazdaság, más esetekben a hátramaradottság következtében –, de a valóság igazi lényegét mégis eltorzítja. Másrészt ez a helyesbítés egyúttal az ember történelemben betöltött szerepének megmentése is. A látszat csökkentette az ember jelentőségét: „Az ő szemükben saját társadalmi mozgásuk a dolgok mozgásának formáját ölti, amely mozgásnak ellenőrzése alatt állnak, ahelyett, hogy ők ellenőriznék."[2] Az igazság a látszólag létező és uralkodó dolgokat az emberek viszonyaivá változtatja át, amelyeket – bizonyos esetekben – ellenőrizhet és kormányozhat, de még ha erre nincs is módja, a „sors", amely látszólag a dolgok természetéből folyik, úgy jelenik meg, mint magának az emberi-

1. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 77. l.
2. I. m. 79. l.

ség fejlődésének a terméke, tehát erről az álláspontról nézve olyasvalaminek tűnik, amit az emberek maguk hoztak létre. A tudományos megismerés szempontjából a valóság visszatükrözésében e gondolatmenet mindkét mozzanata egyformán fontos; ha az egyik mint általános és alapvető mozzanat felsőbbségre tarthatna igényt, akkor ez az első volna.

A művészet számára a helyzet némiképpen módosult. Az első mozzanat megtartja ugyan alapvető jellegét, hiszen ennek az alapvető ténynek bizonyos felismerése nélkül minden következtetés a levegőben lebegne. De az esztétikai visszatükröződésben döntő jelentősége a második mozzanatnak van. Hiszen a valóság visszatükrözésében az esztétikum reprodukáló mozgásának középpontját mindig az embernek, az emberiség ügyének a megragadása, az ember társadalmi és természeti jogainak követelése alkotja. Ez a mozgás a valóság puszta lemásolására is szorítkozhat, de az ábrázolás tartalma és miként je ebben az esetben is magában foglal egy ilyen irányú állásfoglalást: ez az állásfoglalás természetesen nyílt pártállásba is átcsaphat, és nagyon gyakran, éppen a kiemelkedő műalkotásokban, meg is teszi ezt. M. Arnoldnak teljesen igaza van, amikor azt mondja, hogy a költészet alapjában véve *Az élet kritikája.*[3] Ennek a kritikának műfajonként, korszakonként, nemzetenként és osztályonként különböző tartalmai és kifejezésmódjai vannak. De ha a legáltalánosabbat össze akarjuk benne foglalni, akkor az ember jogainak visszakövetéséhez jutunk, amiről az imént beszéltünk. Marx felfedezésének ebből a szempontból a művészetelmélet számára hatalmas jelentősége van. A XIX. és a XX. századnak csaknem minden jelentős művésze viaskodott valamiképpen ezzel a problémával; persze úgy – ez ismét jellemző az elmélet és a művészet viszonyára –, hogy közben az első marxi leleplezés tendenciáját még csak nem is ismerte, és a másodikat túlnyomórészt spontánul, emberi következményeiben ragadta meg. Ez nem meglepő; a művészet itt egyszerűen az élet normális menetét követi. Marx még e jelenség tudományos megismeréséről is ezt mondja: „Az emberi élet formáin való elmélkedés, tehát tudományos elemzésük is, általában a valóságos fejlődéssel ellentétes úton indul el. Post festum (utólag), és ennélfogva a fejlődési folyamat kész eredményeivel kezdődik."[4]

Marx fetisizálásról szóló tanításának egyetemes jelentőségét már

3. M. Arnold, *Essays in Criticism.* II. köt. London 1905. 143. l.
4. Marx, *A tőke.* I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 80. l.

az is bizonyítja, hogy alkalmazható az esztétikai visszatükröződésre. Az árufetisizmusnak ezt az egyetemességét a kapitalista társadalom összes megjelenési formájára vonatkozóan is részletesen kifejtette. A fétis-gondolatnak ezzel az átfogó alkalmazásával itt nem kell behatóbban foglalkoznunk; azzal sem, hogy Marx az árufetisizmus társadalmi-történelmi érvényességi területét élesen körülhatárolja, és pl. világosan kimutatja, hogy a feudális kizsákmányolás e tekintetben nem fetisizáló jellegű. Mégis – főként a mi vizsgálódásaink szempontjából – hibát követnénk el, ha a fetisizálás általános jelenségét a kapitalista áruforgalom gazdaságára korlátoznánk. Noha Marx *A tőké*ben csak ezt a kérdést tárgyalja – persze a maga egyetemességében –, félreérthetetlenül céloz arra, hogy a társadalmi valóság visszatükröződésének egyik sajátosságáról van szó, amelynek az emberiség fejlődésében végzett összműködését a kapitalizmus korszakában bekövetkező pregnáns gazdasági és ideológiai fellépése nem csorbítja meg. Ebből a szempontból nagyon érdekes, hogy Marx éppen a fetisizmus-fejezetben beszél a valóság ilyen eltorzítása és a vallásos képzetek torzításai közti rokonságról. Miután megállapítja, hogy a vallási képzetek primitív fokainak feltétele, hogy „a munka termelőerői alacsony fejlettségi fokon vannak és hogy ennek megfelelően korlátozottak az emberek viszonyai életük előállításának anyagi folyamatában, tehát korlátozottak egymáshoz és a természethez való viszonyaik",[5] elemzi e magatartásmódok összességét és elhalásuk társadalmi feltételeit. Ebben az esetben tehát a primitív (kapitalizmus-előtti) és fejlett kapitalista ideológiák egy meghatározott, a dolog lényegén alapuló szempontból mint minden különbözőség ellenére összetartozó jelenségek a történelmi keletkezés és elmúlás egységes szintézisére emelkednek.

Ezért azt hisszük, továbbhaladunk a marxi módszer értelmében, ha a következőkben az emberek világfelfogásának fontos kategória-komplexumaira vonatkozó hasonló szintéziseket mint fetisizálásuk és defetisizálásuk problémáit vetjük fel, és eközben főként a valóság esztétikai visszatükrözésének spontán, ritkán tudatos tendenciájára utalunk: feloldjuk a fétiseket vagy fétiskomplexumokat, amelyek az emberiség fejlődésének során felmerülnek és mind a hétköznap, mind a tudomány és filozófia gyakorlatában működnek, és a valódi tárgyiassági viszonyoknak visszaadjuk az emberek világképében őket megillető helyet, s ezáltal világnézeti-

5. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 83. l.

leg helyreállítjuk az ember ilyen torzítások következtében lecsökkent jelentőségét. Ezzel a fejtegetés számára a fetisizálás tágabb fogalma jön létre: azt jelenti, hogy – társadalmilag-történelmileg mindenkor különböző okokból – az általános elképzelésekben önállóvá vált tárgyiasságok tételeződnek, amelyek sem magánvalóságukban, sem az emberekre vonatkoztatva nem önállóak valójában. Természetesen itt nem e komplexum egészével van dolgunk; hiszen ez átfogná a tudomány, a filozófia, a mindennapi gondolkodás történetének nagy részét, és ezért szétfeszítené e vizsgálódások kereteit. Sokkal szerényebb feladatot tűzünk magunk elé: megkíséreljük bebizonyítani, hogy az igazi művészet lényege szerint egy – fenti értelemben vett – defetisizáló tendenciát rejt magában, amelyről, ha nem akarja felbomlasztani önmagát, nem szabad lemondania. Itt csak e fő tendencia bemutatásáról lehet szó, úgy, hogy elegendő, ha esztétikai érvényessége tényét és hatása módját néhány olyan lényeges komplexumon mutatjuk be, amely döntően meghatározza az ember és külvilága közti viszonylatokat.

I. Az ember természetes környezete (tér és idő)

A művészet tehát az ember „természetes" környezetét vele kapcsolatos „természetes" vonatkozásaiban ábrázolja. A „természetes" szót itt idézőjelbe kellett tennünk, ugyanis világos, hogy a művészetet ez a funkciója konfliktusba hozhatja és gyakran hozza is a mindennapi élet szokásaival, elképzeléseivel stb., s ilyen ellentétek éppúgy felléphetnek a tudománnyal és filozófiával kapcsolatban is. Ha tehát a természetesség itt használt fogalma valamiféle eszménnyel való megegyezés értelmét foglalná magában, akkor az esztétika a platonizmusba esnék vissza, és olyan formai meghatározás jönne létre benne, amelyet a platóni ideatannal vitázva már Arisztotelész is meggyőzően megcáfolt. Az idézőjel nélküli természetességnek tehát olyan jelentéshez kell jutnia, amely az ilyen összetévesztésektől és sokértelműségektől sikeresen meg tudja védeni. A mindennapi valóság tárgyalásakor beszéltünk már a benne élő ember spontán materializmusáról. Kiemeltük itt, hogy ez még semmilyen világnézeti általánosítást nem tartalmaz. Csupán a mindennapi gyakorlatnak egy elemi szükségszerűsége fejeződik ki benne: az embernek, hogy helytálljon és sikeresen tevékenykedjék környezetében, sőt hogy e környezetben és környezete által

meg ne semmisüljön, a lehető legpontosabban kell tudnia a különbséget puszta elképzelései tárgya és a tudatától függetlenül létező valóság között.

Ez persze csak a szó legszorosabb értelmében vett mindennapi életre vonatkozik. Mihelyt általánosításokat tesznek, távolabb fekvő vagy mélyebb okokat kutatnak, az ember életének és sorsának értelmét boncolják, a mindennapok e spontán materializmusának csődöt kell mondania, és az ilyen problémák tudatszerű megoldási kísérleteinek olyan reális létezést biztosítanak, amely a mindennapok emberei számára éppoly szilárdan megalapozottnak látszik, mint az objektív külvilág léte. A mágikus korszak tárgyalásakor részben már érintettük, részben az utolsó fejezetben foglalkozni fogunk még azzal, hogy az ilyen elképzelések miként keményednek valamiféle valósághitté, sőt, miként veszi körül őket egy misztikus transzcendencia glóriája. Világos, hogy minden művész kora, osztálya és nemzete fia, és ezért e kérdéskomplexumot csak egészen kivételes esetekben oldhatja meg kritikusan. Itt tehát semmiképp sem arra gondolunk, hogy a művészet valamilyen filozófiai-materialista álláspontot foglal el. Pusztán arról van szó, hogy – a mindenkori társadalmi-történelmi lehetőségek korlátain belül – az igazi művészi gyakorlatban spontán defetisizáló tendencia fejeződik ki, amely arra törekszik, hogy csak a valódi, objektíve létező külvilágot ismerje el mint olyat, és a fetisizáló módon belévetített elképzeléseket feloldja és a maguk valóságában ábrázolja őket. Másrészt a puszta, de következetesen művészi ábrázolásoknak – anélkül, hogy akarnák, sőt gyakran az alapjukul szolgáló tudatos akarat ellenére is – az a tendenciája, hogy mindazt, amit ábrázolnak, földi szintre vetítsék, és minden transzcendenciát emberi immanenciává változtassanak át. Egyes gondolkodók már az ókorban is bírálták a homéroszi eposzokat e sajátosságuk miatt. De ha Dantéra, a trecento és a quatrocento festészetére (vagy akár Simone Martinira és Fra Angelicóra) gondolunk, akkor is világosan megmutatkozik a művészetnek ez az emberiesítő, az eget a földre vetítő iránya. Noha a Szokratész előtti filozófusok gyakran foglaltak állást az istenek költői ábrázolása ellen, világos, hogy az az antropomorfizáló tendencia, amelyet Xenophanész bírált a legradikálisabban, éppen e korszak költői és képzőművészeti műveiben nagyon pregnánsan és plasztikusan nyilvánul meg.

A művészet spontánul dialektikus jellege éppolyan fontos, mint spontán materializmusa. Hogy ezt megértsük, ismét a mindennapi

életből kell kiindulnunk. Láttuk, hogy itt a helyzet, ha lehetséges, még határozottabban olyan, amilyennek Engels alkalomadtán vázolta, amikor azt mondta, hogy az emberek szakadatlanul dialektikusan gondolkodtak, anélkül hogy tudtak volna erről, ahogyan Molière Jourdain ura is egész életében prózában beszélt, anélkül, hogy ennek tudatára ébredt volna. De a művészi gyakorlat itt éppoly kevéssé egyszerű folytatása mindennapi életének, mint az imént elemzett esetben. A mindennapi élet embere merőben gyakorlatilag fordul a dialektika felé, különösen, ha egy általa ismert valósággal áll szemben, olyan esetekben is, amikor korának tudománya metafizikus előítéletek foglya. Persze ezt a spontaneitást is korlátozza, hogy megreked a dialektikus tényállások prakticista értékesítésénél, és gyakran ezzel egyidőben ugyanezt a tárgyat a metafizikus gondolkodás általánosító tendenciái szerint ítéli meg. (Gondoljunk arra a töméntelen példára, amelyet Darwin a növények és állatfajok változásaival kapcsolatban a termelők és tenyésztők tapasztalataiból idéz, akiknek túlnyomó többsége sohasem gondolt arra, hogy a saját maguk által célul kitűzött eredményekből valamiféle elméletileg általános következtetést vonjanak le.) A mindennapi gondolkodásnak ezeket a korlátait még tovább szilárdítja, hogy egyrészt bizonyos körülmények között a metafizikai gondolkodásmód elhatalmasodása egyes tudományokban – persze csak átmenetileg – a haladást szolgálhatja. Másrészt – és erre Engels is rámutat a filozófiával kapcsolatban – a dolgok ilyen szemlélete lényegesen eltorzítja az igazi tárgyiasságot, az igaz összefüggéseket: „De ez – fejti ki Engels – azt a szokást is örökbe hagyta, hogy a természeti dolgokat és a természeti folyamatokat elszigeteltségükben, a nagy egyetemes összefüggésen kívül fogjuk fel; ennélfogva nem mozgásukban, hanem nyugalmi állapotukban, nem lényegileg változékony, hanem szilárd állagokként, nem életükben, hanem holtukban."[6]

A művészet gyakorlatának itt egyértelmű támadási vonala van, amely az ember világának és külvilágának ilyen felfogásmódja ellen irányul. A mindennapi élet naiv „természetessége", amely a dolgokat spontánul összefüggésükben és mozgalmasságukban észleli, itt egyenesen „világnézetté" növekszik, amely épp ennek az összefüggésnek és mozgalmasságnak a megmentését tartalmazza. Bármilyen erőteljesen érvényesülnek is a mindennapi élet társa-

6. Engels, *Anti-Dühring*. Marx–Engels *Művei*. 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 22. l.

dalmilag meghatározott fetisizálásai, a művészet gyakorlata (a művész tudatos világnézete nem feltétlenül) saját eszközeivel legyőzi ezeket a tendenciákat, amelyek az ember érzéki és emberi környezetét sematizálással és ezzel megmerevítéssel fenyegetik. Ha a művészetnek ezt a sajátosságát spontán dialektikának nevezzük, akkor itt a „spontán" szót különösen hangsúlyoznunk kell. Itt ugyanis kifejezetten magának az esztétikai visszatükröződésnek az egyszerű értelméről van szó. A szubjektív dialektika, mint az objektív valóság gondolati módon megközelítő visszatükröződése filozófiailag és a tudományok konkrét módszertanában is csak nagyon részlegesen valósult meg, annak ellenére, hogy Hérakleitosztól Leninig a tudatosodás évezredekig tartó folyamata játszódott le. Az egyes tudományok konkrét kérdéseiben mindenesetre gyakrabban történt ez meg, mint hinni szokták. De mivel az eredmények itt többnyire az anyag mozgása által diktált spontaneitásra vezethetők vissza, még a módszertanilag magas rendű teljesítmények következményeit sem ismerik vagy értik meg akár a legközvetlenebbül szomszédos területeken sem, tehát ritkán haladhatnak az általánosítás tudatos útján. Itt bizonyos mértékig megismétlődik a tudomány számára a mindennapi gondolkodás struktúrája. A gyakorlatba átültetett dialektika spontaneitásának azonban a művészet szférája számára más jelentősége van. Éppen mert itt nem arról van szó, hogy a valóság objektív dialektikáját a fogalmak, ítéletek és következtetések szubjektív dialektikájává változtassák át, hanem „csupán" arról, hogy a lehető leghívebben és legteljesebben ábrázolják őket (akkor is, ha a visszatükrözés közege a nyelv), a tárgyiasság, az összefüggések stb. célul kitűzött dialektikája nem annyira módszere, mint eredménye a valóság igazsághű visszatükröződésére irányuló törekvésnek. Az élet megmerevedett, fetisizált adottságainak feloldásában a művészet a rá jellemző naiv, magától értetődő módon ezért mehet igen gyakran sokkal tovább és lehet sokkal radikálisabb, mint a kortársi tudomány vagy filozófia. Cselekvésmódját e tekintetben Andersen meséjének gyermeke jelképezi, aki naivan és meglepetten így kiáltott fel: „A császáron egyáltalán nincs ruha!" Ezenkívül természetesen az is lehetséges, hogy a művészet spontánul leleplező és fétiseket szétzúzó pillantása ott mutat be pozitív értéket, ahol a mindennapok fetisizmustól elvakított szemléletmódja semmit sem vagy akár értékellenes dolgot szokott észlelni.

Az ilyen fetisizálások legszembetűnőbb megjelenésmódja a tér és az idő szétválasztása, amely főként az újabb gondolati fejlődés-

ben vált fontossá. A probléma történetével itt nem foglalkozhatunk, csak annyit jegyzünk meg, hogy az időnek és a térnek ez a fetisizáló, metafizikus szétválasztása főként a kanti *Tiszta ész kritikájá*nak „transzcendentális esztétikája" óta vált uralkodóvá. Hadd jegyezzük meg azonnal ehhez, hogy sem az életben, sem a filozófiai gondolkodásban nem jut soha ez a tendencia teljes egyeduralomra. Igaz ugyan, hogy Kant után Schopenhauer még mesterénél is inkább fetisizálta ezt a szétválasztást, de a hegeli filozófia mindig erélyesen állást foglalt e törekvés ellen. Álláspontjára jellemző, hogy nála az idő és a tér kérdése nem mint általános ismeretelméleti probléma merül fel – Kantnál ez az ismeretelmélet bevezetése –, hanem a természetfilozófia általános részét alkotja. Itt természetesen még jelzésszerűen sem adhatjuk vissza Hegel gondolatmenetét. Csak az a fontos a számunkra, hogy alapmotívuma a tér és az idő dialektikus-ellentmondásos egysége, hogy ez az egység sohasem működhet (formális-szubjektív aprioriként) a valóságtól elvontan elkülönítve, hanem szétbonthatatlanul kapcsolódik az egymástól szintén elválaszthatatlan anyaghoz és mozgáshoz. Hegel azt mondja, hogy „az anyag az, ami a térben és időben reális. De ezeknek, elvontságuk miatt, mint kezdetnek kell itt a szemünkben feltűnniük; és akkor be kell bizonyosodnia annak, hogy valóságuk az anyag. Ahogy nincs mozgás anyag nélkül, úgy nincs anyag sem mozgás nélkül. A mozgás a folyamat, az időből a térbe való átmenés és fordítva: ezzel szemben az anyag a tér és az idő viszonya mint nyugvó azonosság."[7] A térnek és az időnek ez a szétválaszthatatlan összetartozása dialektikus jellegű, és ezért természetesen elismeri a tér- és idő-problémáknak a dolog lényegéből folyó elkülönített tudományos tárgyalását. Így maga Hegel is kiemeli a geometriát mint egy ilyen esetet, és egyúttal azt is hangsúlyozza, hogy „*A tér tudományá*val, a *geometriá*val egy ilyen *időtudomány* nem áll szembe",[8] míg Kant, fetisizáló szétválasztását következetesen továbbépítve, a számot (és ezzel az aritmetikát is) az elszigetelt időből vezeti le.[9]

A spontán és a filozófiailag tudatos dialektika természetszerű konvergenciája kézzelfoghatóvá válik itt. Ugyanis minden további fejtegetés nélkül világos, hogy a mindennapi gyakorlat és ezért a vele szoros kapcsolatban maradó mindennapi gondolkodás is a

7. Hegel, *Enzyklopädie*. 261. §. Függelék.

8. I. m. 259. §.

9. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Reclam Ausgabe, 145., 146. l.

mozgó anyag, a mozgatott dolgok világában találja magát, és anélkül, hogy különösebben reflektálna rá, magától értetődőnek, minden további bizonyítás nélkül nyilvánvalónak fogadja el összetartozásukat. A térnek és időnek ez az állandó egyidejű létezése, a létnek, a levésnek és a működésnek ez a – mégoly ritkán tudatosított – megszokása természetesen a legmélyebb nyomokat hagyja az ember érzelmi életében. Ez az összetartozás, ismét anélkül, hogy a legalapvetőbb tények és kölcsönös vonatkozások tudatossá válnának, áthatja az élet jelenségeivel foglalkozó gondolkodást is, és az embereket arra indítja, hogy idő- és tér-koncepcióikat kibővítsék, átvitt értelmet kölcsönözzenek nekik, anélkül, hogy emiatt gondolatilag erőszakot tennének lényeges és igaz tartalmukon. Így már a mindennapok szóhasználatában és a társadalomtudományok terminológiájában is létrejönnek az élet fontos tényeinek visszatükröződései, amelyeket – úgy hisszük – a legjobban a kvázi-tér (Quasiraum) és kvázi-idő (Quasizeit) kifejezésekkel jelölhetünk. Hadd idézzünk itt Marx megfogalmazásában egy ilyen tényállást: „Az idő az a tér, amelyben az emberi fejlődés végbemegy. Az olyan ember, akinek nem áll rendelkezésére szabadidő, akinek egész életidejét, az alvás, étkezés stb. pusztán fizikai megszakításaitól eltekintve, a tőkésnek végzett munkája nyeli el, az ilyen ember kevesebb, mint az igavonó barom. Testileg megtört, szellemileg eldurvított gép csupán, amely idegen gazdagságot termel."[10] Vajon puszta metafora-e itt a „tér" szó? Bizonyára sokkal több. Ugyanis „az emberi fejlődés tere", ez a szintén képszerű össz-kifejezés az idő leglényegesebb objektív meghatározásait érinti, persze nem a mesterségesen elszigetelt magánvaló időt, hanem ahogyan ez a magánvaló az emberek világára kihat. Ezzel nem szubjektivizáltuk az idő fogalmát; hiszen az ilyen gazdagítás nem torzítja el a magánvalót, és ezenkívül ily módon végrehajtott kiegészítése és kibővítése az élet objektív tényállásán alapul. Egyszerűen arról van szó, hogy az anyag mozgásának fogalma, amely az idő és a tér objektív lényegének helyes megismerése szempontjából – mint ezt az imént Hegeltől megtudtuk – jelentőségteljes, a társadalmi emberre alkalmazva tartalmilag objektíve kibővül, mivel az anyag társadalmi mozgása sokkal bonyolultabb, mint az a mozgás, amelyet pl. a fizikában hajt végre. Az ilyen bonyodalmak nem változtatják meg a

10. Marx, *Bér, ár és profit*. Marx–Engels, *Válogatott művek*. I. köt Kossuth Könyvkiadó, 1963. 441. l.

magánvaló lényegét. Mégis szükségszerű és jogosult, hogy társadalmi-emberi viszonylatok ábrázolásakor figyelembe vegyük őket.

Fontos, hogy ebben az esetben hangsúlyozzuk az objektivitást. Ugyanis a társadalmi élet szakadatlanul és szükségszerűen létrehozza a tér és az idő viszonylatainak szubjektív reflexeit is, amelyek már nem, vagy nem teljesen illenek a tényleges magánvalóra, és igazságuk inkább emberi, szubjektív szükségszerűségükön alapulhat. Itt konkrét esetekben pontos kritikai választóvonalat kell húzni, mert a – persze társadalmilag meghatározott – szubjektivitás talajából fetisizáló és defetisizáló tendenciák egyaránt kisarjadhatnak. A különbségeknek ezt a nagy skáláját gondosan szemügyre kell vennünk, amikor az esztétikum területére átmegyünk, és az olyan kategóriák jelentőségét, mint a kvázi-idő és a kvázitér aszerint kell megvizsgálnunk, hogy milyen szerepet töltenek be a valóság mögé szerveződő visszatükrözésében. Abban a korszakban, amikor az idő és a tér kanti fetisizáló és metafizikus szétválasztása eluralkodott a filozófián, az volt a szokás, hogy a művészeteket e séma szerint tér- és idő-művészetekre osszák fel. Ezzel itt fölösleges vitáznunk, csak azért kellett egyáltalán megemlítenünk ezt a kérdést, mert a felületes szemlélő azt gondolhatná, hogy a művészetek ilyen elrendezési elvéhez köze van annak a fontos szerepnek, amelyet az egynemű közegnek a valóság esztétikai visszatükrözésében, a műalkotássá-válás folyamatában tulajdonítunk.

Igaz persze, hogy minden egynemű közegnek – egészen vagy túlnyomórészt – vagy térbeli, vagy időbeli jellege van. Sőt az a tisztogatási folyamat, amelyet e közeg a mindennapi valóság egész emberének közvetlen észlelésein végrehajt – közvetlenül és elsősorban – ebben az irányban hat. De az ilyen nézetek kantiánus képviselőit, mint Fiedler, éppen azért bírálták, mert megrekedtek az egynemű közegnek ennél a közvetlenségénél, és első közvetlenségét végső elvvé merevítették. Amikor ilyen nézetekkel vitázva arról beszéltünk, hogy a tartalmak és kategóriák konkrét lehetséges totalitása beáramolhat az egynemű közegbe, akkor nem utolsósorban erre a mozzanatra is gondoltunk: hogy ugyanis például a festői közeg térbeli-vizuális vagy a zenei közeg időbeli-auditív egyneműsége nem foglalja magában a térbeliség és időbeliség merev metafizikus szembeállítását, és ha az egyiket mint az egyneműség alapját tételezik, emiatt még nem kell a másikat az ábrázolás szférájából teljesen kirekeszteni. Ellenkezőleg. Minden nem-elvont formai elveken alapuló, tehát nem pusztán dekoratív

művészetnek az a főkövetelménye, hogy egy „világot" alkosson, úgy rögzítse a visszatükrözött valóságot, hogy a művet felépítő, lekerekítő meghatározások a valóságos, objektív meghatározások totalitásának zárt és lekerekített, konkrét és érzékletes képmásává váljanak. Természetesen minden egyes műfaj egynemű közege minőségi és mennyiségi kiválasztáshoz vezet, amely bizonyos meghatározások reprodukálását mindenkor kizárja, másoknak pedig módosított funkciókat jelöl ki. (Gondoljunk arra, hogy menynyire különbözik egymástól a véletlen szerepe a novellában és a drámában.) A kiválasztásnak, a megrostálásnak és a kiemelésnek ez a lehetősége azonban egyrészt minden műfajban másféle konkrét mozgástérrel rendelkezik, másrészt vannak olyan kategóriák, amelyek nélkül egyáltalán nem lehetne „világot" ábrázolni, és amelyek ezért a hangsúly, a funkció, a hierarchikus hely stb. minden különbözősége ellenére sem iktathatóak ki egyetlen egynemű közegből sem. Ide tartozik az objektív valóság térbeli-időbeli jellege is. Termékeny dialektikus ellentmondás tehát, hogy minden elsődlegesen és közvetlenül térbeli-vizuális egynemű közegnek éppúgy be kell iktatnia „világa" totalitásába egy kvázi-időt, mint ahogy nincs olyan időbeli közeg, amely „világát" egy kvázi-tér nyomai nélkül fel tudná építeni.

A festészet és a szobrászat számára Lessing a *Laokoón*ban felvetette ezt a problémát. A képzőművészeteknek abból a termékeny ellentmondásából indul ki, hogy „a mindig változó természetből sohasem adhatnak vissza többet, mint egyetlenegy pillanatot". Lessing ezt mondja: „Ha ezt az egyetlen pillanatot a művészet minden időkre változatlanul örökíti meg, nem szabad semmi olyat kifejeznie, amit csak átmenetinek lehet elképzelni."[11] Tehát az ellentéteknek az az egysége, amelyet a festészet és a szobrászat a maga világalkotásában megvalósít, oly módon szünteti meg az időbeliséget, hogy az egyedül megformált jelenben ennek lényege a múlt eredményeként és a jövő kiindulópontjaként őrződik meg.

Ez a probléma a filozófiai gondolkodásban először az eleaiaknál, Zénón antinómiáiban merült fel, és Hegel joggal látta bennük a mozgás dialektikájának, ellentmondásosságának kezdetét. E problémát gondolatilag világos dialektikával akkor ragadták meg először, amikor Zénón filozófiai szintre emelte, és a filozófia

11. Lessing, *Laokoón. Hamburgi dramaturgia.* Akadémiai Kiadó, 1963. I. rész. 3. fej. 59. l.

története megmutatja, milyen gyakran rángatták le és torzították el később mereven metafizikussá. De a közvetlen vizualitás szempontjából sem olyan egyszerű és magától értetődő a kérdés, mint ahogy gyakorlati mindennapi életünk többnyire elképzeli. Mivel a hétköznapi életben mindenütt mozgó tárgyakkal van dolgunk, mivel az ember minden másodpercben átéli itt az átmenetet a múltból a jelenen keresztül a jövőbe, nem veszi észre a pillanat látható közvetlenségének eközben fellépő ellentmondását. Korábbi fejtegetéseink során, amikor arról beszéltünk, hogy a fényképszerű visszatükröződés már a hétköznapokban sem állja meg a helyét, utaltunk arra, hogy milyen idegennek, merevnek és holtnak, sőt valótlannak látszik a legtöbb fénykép, noha – akárcsak a retinán tükröződő képek – az illető pillanat mechanikusan hű képmásai. Még világosabban látható ez, ha gyors mozdulatok pillanatfényképeire gondolunk, amelyek többsége egyenesen groteszk, „lehetetlen" hatást kelt, noha a visszatükröződés mechanikus hűségéhez nem férhet kétség. Ez Zénón ama kijelentésének közvetlenül érzéki, vizuális aspektusa, amely szerint „a repülő nyíl áll".

Az érzéki közvetlenség Hegel által mindig újból hangsúlyozott elvont jellege itt abban nyilvánul meg, hogy az egyedi, pusztán közvetlenül vizuálisan észlelt pillanat nem szükségszerűen tudja lényeges objektív meghatározásait, múltból való genezisét, a jövő számára betöltött genetikus funkcióját ebben az érzéki-látható közvetlenségében kinyilvánítani, vagyis véletlenszerű, hogy ezek a meghatározások közvetlen megjelenésében vizuálisan előtérbe lépnek-e vagy háttérben maradnak. Mint a jelenség, ezúttal a mozgás mozzanatát jelentő pillanat totalitásának a reprodukciója, a fénykép, minden mechanikus hűsége és pontossága ellenére, éppen a döntő objektív tényezőket hagyja veszendőbe menni. (Az úgynevezett művészi fényképezés arra törekszik, hogy azokat a többé-kevésbé ritka pillanatokat válassza ki és rögzítse, amelyekben ez a mozgás érzékileg láthatóvá válik.) Ha a képzőművészet tükrözni akarja az objektív valóságot, akkor az ábrázolt látható pillanatnak magában kell foglalnia a mozgást alkotó meghatározások összességét, vagyis a tiszta láthatóság egynemű közegében rá kell lelnie az ellentmondás megfelelő megszüntetésére. A mozgást tehát úgy kell ábrázolni, hogy „honnan"-a és „hová"-ja a jelen egyedül ábrázolható pillanatnyiságának szétrombolása nélkül közvetlenül átélhetővé, minősége, iránya és lényege pedig felidéző módon érzékletessé váljon. Csak ha mindezek a meghatározások

beáramlanak a láthatóság egynemű közegébe, és ez sajátjává vált szerves alkotóelemekké dolgozza fel őket, hozhatja létre e közeg – az első közvetlenség megszüntetése után – azt a második esztétikai közvetlenséget, amelyben a mindennapok és a gondolkodás összes fetisizált formái a mozgásra vonatkoztatva megsemmisülnek. Lessing e jelenség leírásakor a XVIII. század ismeretelméleti és pszichológiai kategóriáival dolgozott, de ez nem csökkenti azt az érdemét, hogy világosan tette fel ezt a kérdést; sőt még műszava is, a „termékeny pillanat" mindmáig használható és iránymutató maradt.[12] Hiszen az ábrázolt pillanat termékenysége – mégpedig mind az alkotó, mind pedig a befogadó számára – csak szubjektív oldala annak, hogy objektíve a műben el kell érni és el is érik a meghatározások totalitását. A meghatározásoknak ebben a totalitásában azonban, mint elemzésünk kimutatta, nem jelentéktelen szerepet játszik a kvázi-időnek a tiszta láthatóság egynemű közegébe történő átfordítása.

Ez problémánk objektív oldala. A képzőművészetekben azonban egy szubjektív szempont is megmutatkozik, amely a mű szerkezetével és felidézést irányító funkciójával oly szorosan függ össze, hogy feltétlenül néhány szót kell itt szánnunk neki. Lessing is beszélt erről, amikor egy többször idézett helyen azt mondja, hogy a képzőművészeti alkotásokat nemcsak megpillantják, hanem hosszasan és ismételten szemügyre is veszik. Már a „szemügyrevétel" kifejezés is beleviszi legalábbis az esztétikailag szükségszerű befogadókészségbe az időbeliség mozzanatát. Lessing kortársa, Hemsterhuis a következőképpen elemzi az ilyen időbeliséget involváló befogadói magatartásmód fiziológiai-pszichológiai szükségszerűségét a képzőművészeti alkotások esetében: „On, Uram, tudja – írja *Levél a szobrászatról* című művében –, hogy a fénytan törvényeinek a szemünk szerkezetére történő alkalmazása következtében egy pillanatban egy elkülönített eszméhez csaknem kizárólag egyetlen látható pontról juthatunk, amely retinánkon világosan ábrázolódik; ha tehát egy egész tárgy elkülönített eszméjét akarom, akkor szemmel végig kell siklanom az illető tárgy körvonalainak hosszán, hogy szememmel egymás után világosan észleljem e körvonalat alkotó valamennyi pontot; végül a lélek összeköti mindezeket az elemi pontokat, és megszerzi a teljes körvonal eszméjét. Mármost az bizonyos, hogy ez az össze-

12. „Minél többet látunk, annál több hozzágondolni-valónknak kell lennie. Minél többet gondolunk hozzá, annál többet kell látni vélnünk." I. 4.

kötés olyan aktus, amelyhez a léleknek időre van szüksége, mégpedig annál több időre, minél gyakorlatlanabb a szem abban, hogy tárgyakat ily módon észleljen."[13] Hemsterhuis kissé leegyszerűsítve (némiképpen geometriailag) írja le ezt a folyamatot, a szintézist csak a befejezés szempontjából ismeri el, és a nézés közben állandóan folyó szintetizálást elhanyagolja stb., de ez mit sem változtat azon, hogy helyesen írja le annak az alapjelenségnek a központi lényegét, amelyről Lessing beszélt.

De jóval mindkettőjük előtt már Leonardo da Vinci is foglalkozott ezzel a problémával, persze nem a befogadó, hanem az alkotó álláspontjáról. A „festőtanulót" erre tanítja: „Világosan tudjuk, hogy a látás egyike a létező leggyorsabb tevékenységeknek, és egy pontban számtalan formát észlel; de annál kevésbé ragad meg egyszerre egynél több dolgot... Azt is mondom neked, akit a természet a művészet felé hajlít, hogy ha a dolgok formáiról igaz ismereteket akarsz szerezni, kezdd a részleteikkel és ne menj át a másodikra, csak ha már az elsőt alaposan emlékezetedbe és gyakorlatodba vésted; ha másként teszel, elkötyavetyéled az időt, és valóban nagyon meghosszabbítod tanulmányaidat."[14] Noha itt ugyanarról a problémáról, az emberi vizualitásnak és egy pillanat rögzített képmásának a viszonyáról van szó, valaki talán ezt az ellenvetést tehetné: a mű éppen egy ilyen pillanatot örökít meg, és esztétikailag teljesen közömbös, hogy ezt miként éri el; empirikusan megállapítható ugyan, hogy minden egyes mű létrejötte időt követel, ennek azonban semmi köze sincs a mű esztétikai lényegéhez. Az ilyen ellenvetések azonban tarthatatlannak bizonyulnak, ha meggondoljuk, hogy az alkotói folyamatban az embernek és a látható valóságnak ugyanaz a viszonya fejeződik ki, mint a befogadás folyamatában, hogy tehát Leonardo és Hemsterhuis egymást kiegészítő leírása ellentétes szempontokból ugyanarra az alapvető tényállásra épül fel. Ezért a mű kompozíciójának nemcsak figyelembe kell vennie ezt a folyamatot, hanem egész felépítését, egész vonatkozási rendszerét erre kell alapoznia.

Ezt a problémát érintettük már, amikor arról beszéltünk, hogy a kompozíció mélyrehatóan összefügg azzal a funkciójával, hogy megfelelően irányítsa a befogadónál a felidéző hatást. Az irányí-

13. F. Hemsterhuis, *Oeuvres philosophiques*. Leuwarde 1840. 17. l.

14. *Leonardo da Vinci, Der Denker, Forscher und Poet*. Jena 1906. 164., 165. l.

tásnak ezt a szerepét hozzá kellett fűznünk Lessing és Hemsterhuis festészettel és szobrászattal foglalkozó fejtegetéseihez, hogy helyes alapvetést adó megjegyzéseiket kikerekítsük. Sőt, azt is elmondhatjuk, hogy az irányítás szerepe ezekben a művészetekben, ha lehet, még világosabban nyilvánul meg, mint az építőművészetben. Ugyanis az építőművészetnek, amely a művészi térformálást mindig egy konkrét társadalmi célokat szolgáló valódi tér megalkotásával egyesíti, lényegéhez tartozik, hogy képződményei a legkülönbözőbb kiindulási pontokról kezdve, olykor mélységesen eltérő rész-aspektusokra szorítkozva mégis létre tudnak hozni felidéző hatásokat. A kép és a szobor azonban sokkal parancsolóbban írja elő a befogadónak, hogy miként kell eléállnia, és az általános aspektusnak ez a meghatározása a szemlélés minden egyedi aktusának meghatározottabb, noha általános szabályba össze nem foglalható sorrendet ír elő, és ezek a mű össz-élményében vizuálisan és szintetikusan egységre emelkednek, hogy az illető mű objektív kompozícióját befogadói-esztétikai módon reprodukálni lehessen.

A befogadó készség irányításának problémája az olyan művészetek számára, amelyek egynemű közege időbeli, felveti a kvázitér problémáját. Első látszatra úgy tűnhet, hogy az éppen tárgyalt helyzettel ellentétben, ahol egyaránt létezett objektív és szubjektív kvázi-idő, itt csak egy szubjektív kvázi-térrel van dolgunk. De nézetünk szerint ilyen esetekben nem szabad engednünk, hogy az analogizálás vezessen bennünket, és a megfeleléseket, még ha kontrasztok, sem szabad mechanisztikusan túlfeszítenünk. Mivel az idővel szemben a mozgás ellentmondásai látszólag nem nyilvánulnak meg, hiányoznia kell annak, ami megfelel a képzőművészetek imént megállapított kvázi-idejének. Itt csak kiegészítésképpen jegyezzük meg, hogy egyetlen olyan művészetben sem találhatunk a geometriai díszítőművészethez hasonló képződményt, amelynek egynemű közege lényegileg időbeli. A kvázi-térnek, amellyel itt dolgunk van, következésképpen csak szubjektív jellege lehet: a befogadókészség ama irányításának szükségszerű következménye, amellyel egy az idő egynemű közegében mozgó művészi kompozíciónak feltétlenül dolgoznia kell. Ám ez az ellentmondás mégsem tűnt el itt teljesen. A nyugalom és a mozgás mozgásban megnyilvánuló közvetlen ellentmondása, amelyet Zénón fogalmazott meg, olyan elemi tény, amely időbeli aspektusból is szükségszerűen észlelhető marad. A különbséget talán így lehet a legjobban megfogalmazni: a térből szemlélve mintha a nyugalom, az állan-

dóság mozzanata jutna túlsúlyra, és a dialektikus egység csak az „Előtt" és az „Után" művészi bevezetése után kaphatja meg igazságának megfelelő alakját. Viszont tisztán időben nézve, a mozgalmasság jut abszolút, korlátlan érvényhez. A valóság esztétikai visszatükrözésében itt Hérakleitosz ellentmondására bukkanunk: „Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba." Az esztétikai visszatükrözés feladata ilyenkor az, hogy a nyugalom (az állandóság, a folyamatosság) mozzanatát juttassa jogaihoz a változásban. A szempontok és az egynemű közegek különbözősége, amelyekben az esztétikai visszatükrözés az ellentmondást és megoldását szemlélteti, azzal a következménnyel jár, hogy térben nézve objektív kvázi-idő jön létre, míg időbeli megjelenésmódja szubjektív jelleget kap. De az objektív eredet mégsem megy veszendőbe: ez a szubjektivitás magának a műnek a legvégső, objektív kompozíciós elveit érinti, míg amaz csupán a mű kész szerkezetének merőben szubjektív elsajátítása. A szubjektív kvázi-tér és a tiszta időbeliség, valamint a megfelelő térbeliség és az objektív kvázi-idő belső összetartozása azon nyugszik, hogy Zénón és Hérakleitosz ellentétesen megfogalmazott ellentmondásai – végső soron – ugyanarra a tárgyi tartalomra törekszenek, hogy ellentétes nézőpontokból és ellentétes feltételezésekkel mégis a közvetlenségnek ugyanazokat a fetisizálásait oldják fel dialektikusan. Ehhez hasonló az a feladat – külön-külön felvonulni és együttesen lecsapni –, amelyet a térbeli és időbeli egynemű közegnek a valóság esztétikai visszatükrözésében el kell látnia.

Az az alapvető tény, hogy egy időbeli művészet befogadókészsége – vegyük mindenekelőtt példának a zenét, de amit itt kifejtünk, az mutatis mutandis alkalmazható az irodalomra is – nem állhat az élmények puszta egymásutánjából, magától értetődik, következésképpen csaknem mindig hangsúlyozták is. Csak Nicolai Hartmann már említett nézeteire emlékeztetünk; ő épp a zenével kapcsolatban nagyon behatóan veszi szemügyre az irányítás problémáját, és ezért helyesen állítja előtérbe azt a sajátosságát, hogy egyes pillanatnyi elemei mindig egyidőben mutatnak előre és hátra. Természetesen keresi az itt szükségszerűen létrejövő egységet is; de idealista lévén, mint láttuk, nem akarja elismerni, hogy ennek az érzéki halláshoz is lehet valami köze. Amikor azt mondja, hogy „ez az egység még mindig időbeli ugyan, de nem egyidejű lét (Zugleichsein)",[15] akkor helyesen jelzi a jelenség egyik megha-

15. N. Hartmann, *Aesthetik*. Berlin 1944. 117. l.

tározott és fontos oldalát. Igaza van abban, hogy az egység szükségszerűen időbeli marad – a képzőművészetek kvázi-ideje is a térbeliség közegében mozog, ennek inherens része –, de az egyidejű lét teljes tagadása eltávolítja fejtegetéseiből az életet betöltő dialektikát: ugyanis itt az egyidejű lét és a nem-egyidejű lét egységéről van szó. A szubjektum számára, aki ily módon a műtől vezérelve az időben mozog – persze fontos módosításokkal –, hasonló ellentmondások keletkeznek, mint minden egyéb mozgás esetében. Mint megfeleléseknek, amelyek nagyon mély párhuzamokra vallanak, szakadatlanul létre kell hozniuk, fel kell idézniük az egymásutániság és az egymásmellettiség ellentmondásos szintézisét; egyébként e párhuzamosságok jellege, mint felerősítés, legyengítés vagy fenntartás, mint pátosz vagy irónia stb. csak az időben szétválasztott mozzanatok legszigorúbb egymásra vonatkoztatásával érvényesülhet, mégpedig úgy, hogy az időbeli szétválasztás (egymásutánjuk, minden egyes mozzanat helye ebben az egymásutánban) éppúgy a lényegéhez tartozik, mint a bensőséges vonatkoztatás által létrehozott egymásmellettiség. Hogy az ellentmondásoknak ebben az egységében az egymásutániság mozzanata jut túlsúlyra, hogy a mozzanatok „Előtt"-jének és „Után"-jának – az egység lényegének megsemmisítése nélkül – megszüntethetetlennek, kicserélhetetlennek kell maradnia, éppen azt mutatja, hogy ez az egymásmellettiség nem lehet egy valódi tér visszatükrözése, hanem csupán kvázi-tér a zene időbeli egynemű közegén belül.

Az, amit a zene kvázi-terének neveztünk, éppen a zenének a valóság visszatükrözésében megmutatkozó egyetemességét akarja hangsúlyozni; azt akarja bebizonyítani, hogy a zene, amely közvetlenül a tiszta halláson, a tiszta időbeliségen alapul, lényegét tekintve mégis a valóság teljességének képmása, szigorúan esztétikai értelemben vett „világ". A zene (és az irodalom) kvázi-tere és a képzőművészetek kvázi-ideje tehát már az előcsarnokban, ahol a művészi világ összessége kibontakozik, azoknak a viszonylatoknak az esztétikai reprodukciójában, amelyek az ember érzékei és környezete, e környezet behatásai és az ember belső világa között fennállnak, szétrombolja a tér és az idő fetisizáló szétválasztását, amelyet éppen napjainkban a kapitalista társadalom szerkezeti és mozgástendenciái következtében a végletekig eltúloznak.

A zenében és az irodalomban fellelhető kvázi-tér gondolatának ugyanakkor semmi köze sincs azokhoz az ősrégi tendenciákhoz,

amelyek a zeneelmélet bizonyos matematikai elemeiből kiindulva a zene lényegét valami misztikus geometrizálásban keresik. Ez a Püthagorásztól Keplerig tartó fejlődés számára az elmélet akkori növekedési feltételeiből történelmileg érthető volt; kozmikus megokolást kerestek a zene erősen érzett, de filozófiailag meg sem alapozható objektivitásának. Schellingnél már az olyan hasonlatok, mint: „Az építészet szükségszerűen aritmetikus, vagy mivel ez *tér*beli zene, geometriai viszonylatok szerint alkot", csupán szellemes, de üres gondolati játékok, amelyek abban az ismert aforizmában csúcsosodnak ki, hogy az építészet „megdermedt zene".[16] Hegel helyesen mutatta ki, hogy az idő számára nem adódhat semmilyen geometria mint dezantropomorfizáló visszatükröződés, és ezzel kihúzta az ilyen analogizálás alól a filozófiai talajt. Nagy örömmel utalhatunk arra, hogy Thomas Mann a *Faustus*ban az olyan, regénye főalakjánál nem ritkán fellépő kísérleteket, mint pl. egy nem hallható zene „kozmikus rendjének" megalkotása, mindig fölényes iróniával tárgyalja, mint az ilyen tévútra vivő modern tendenciák tüneteit.

A zene kvázi-tere tehát csak akkor juthat esztétikai értelemhez, fétisromboló küldetését a maga területén csak akkor töltheti be, ha az általa megalkotott egymásmellettiség csak az időbeli egymásután mozzanataként működik. Az ilyen korlátozás azonban összehasonlíthatatlanul többet jelent, mint az időbeli lefolyásban elfoglalt hely bevezetésképp említett mozzanata, mint az idő megfordíthatatlanságának hatékonnyá válása. Korábban, más összefüggésben idéztük már Marxnak azt a kijelentését, hogy „Az idő az emberi fejlődés tere", és hangsúlyoztuk, hogy ez nem csupán metafora. Az időben rejlő egyértelmű irány már a szervetlen természet számára is tartalmazza bizonyos folyamatok megfordíthatatlanságát; a szerves természet és még inkább az ember világa számára ez a tendencia új minőségbe csap át: az időben később bekövetkező mozzanatok magukban foglalják a korábbiak meghatározásait, mégpedig feldolgozott, gazdagított, elmélyített módon úgy, hogy egy korábbi mozzanat tényleges vagy emlékezésszerű visszatérése, a múlt és a jelen szembeállítása a puszta mozgással ellentétben a fejlődés specifikus tartalmához jut. Az időnek az emberek életében betöltött szerepe mint alapvető tény a művészetekben a zene és az irodalom időbeli egynemű közegének

16. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. Schelling, *Werke*. I. köt. Stuttgart und Augsburg 1958. 576. l. és 593. l.

segítségével tükröződik vissza. E fejlődésben, tehát az időbeli lefolyásban rejlik a visszatükrözés átfogó mozzanata, mivel ez az élet egyik meghatározó tényezője. Hogy azonban egy ilyen fejlődést tudatosítani lehessen – és öntudatát a művészet ábrázolja –, érzékletesen felidézve világossá kell tenni ennek az útnak a mérföldköveit és fordulópontjait. Azáltal, hogy e művészetek kvázitere, amely – ismételjük – a fejlődés időbeliségének, az időbeli lefolyásnak puszta mozzanata marad, az időbeli egymásután hatókörén belül egymásmellettiségnek tünteti fel, megteremti a művészeti hatás Előtt-je, a jelene és a jövőbeli perspektívája között azokat az összehasonlítási lehetőségeket és ellentéteket, amelyek módot nyújtanak arra, hogy a fejlődésből létrejövő újnak a lényegét ténylegesen és minden oldalról megismerhessük és átélhessük. Ha tehát a zenében egy motívum, egy dallam visszatér, ez sohasem egyszerűen visszatérés, ellenkezőleg: korábbi megjelenésmódjainak felbukkanása csak ugródeszka ahhoz, hogy az újonnan alkotott helyzet radikálisan új és megváltozott jellegzetességeit egyértelműen meg lehessen jeleníteni. Adorno a zene kvázi-terének ezt a jellegét, e műszó használata nélkül, jól írta le: „De amíg a zene egyáltalán időben folyik, addig dinamikus oly módon, hogy az azonos a lefolyás által nem-azonossá válik, ahogy fordítva a nem-azonos, például egy lerövidített ismétlés, azonossá válhat. Amit a hagyományos nagy zenében építészetnek neveznek, az éppen ezen nyugszik, és nem a pusztán geometriai szimmetriaviszonylatokon. Beethoven leghatalmasabb formai hatásai azon múlnak, hogy a visszatérő, amely egykor mint téma csupán jelen volt, most eredményként lepleződik le, és ezáltal egészen más értelmet vesz fel. Az ilyen visszatérés következtében gyakran még az előzmények jelentése is csak utólagosan nyer megalapozást."[17]

Ezzel egészen világossá válik, hogy a kvázi-térnek és a kvázi-időnek – akár szubjektívek, akár objektívek – melyek a közös vonásai. Minden világot alkotó művészet számára sorsdöntő jelentőségű kérdés, hogy a világot valóban mint egészet tükrözze vissza, hogy dialektikus egysége és sokrétűsége ne csak az ábrázolt tartalomban, hanem az ábrázoló formában is kifejezésre jusson; hogy a mű, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy „világ" legyen, ne szorítkozzék sem egy tartalmilag fetisizált részletre, sem egy formálisan fetisizált szemszögre. Beszéltünk már, ha nem is kifejezetten erre a problémára vonatkoztatva, bizonyos bonyolult ka-

17. Th. W. Adorno, *Dissonanzen*. Göttingen 1956. 110., 111. l.

tegóriákról, amelyek esztétikai átdolgozása a mű számára egy ilyen funkciót biztosít; későbbi fejtegetéseink során még részletesen visszatérünk erre. Itt csak azt emeljük ki, hogy éppen mert a művészetnek világot alkotó tendenciáiban érzéki felidézésre kell beállítva lennie, az olyan elemi kategóriákat, mint tér, idő és mozgás, mint minden lehetséges hatás elengedhetetlen feltételeit kell figyelembe vennünk. Minden művészet az emberi életnek, az emberiség fejlődésének a képmása. És mivel a létezés térbeli-időbeli meghatározottsága, kettejük minden életmegnyilvánulásában megmutatkozó együttélése minden emberi egzisztencia objektív alapja, és mivel másrészt a művészetek egynemű közegei parancsolóan írják elő a térbeliség és időbeliség szerinti differenciálódást, ezeknek az egynemű közegeknek maguknak kell gondoskodniuk arról, hogy differenciálódásaik ne fajuljanak újból fétisszerű különválássá.

II. A meghatározatlan tárgyiasság

A probléma, akárcsak az összes tartalmilag fontos esetekben, még legáltalánosabb formájában sem specifikusan esztétikai. A mindennapos, sőt a tudományos gondolkodás számára is kettős jellege van minden meghatározásnak: egyrészt az illető tárgy lényeges mozzanatait megközelítően helyesen kell visszatükröznie, és lehetőleg egyértelműen a fogalom szintjére kell emelnie, másrészt a tárgyak tulajdonságainak stb. végtelen számából a kiválasztás nemcsak ezek tartalmi súlya szerint történik, hanem miként jét az a gyakorlati vagy megismerésszerű cél is determinálja, amelyet az illető meghatározásnak szolgálnia kell. A meghatározás helyessége természetesen főként az első feltétel betöltésétől függ, de a tudományok gyakorlata ismételten bizonyítja azt is, hogy olykor objektíve helyes meghatározásokat is át kell dolgozni, részben mert az illető tudomány szempontjából fölösleges vonásokat, ismertetőjegyeket stb. is tartalmaznak, részben mert éppen azokat körvonalazzák elégtelenül, amelyek a mindenkor fontos problémakomplexumok szempontjából döntőek. A mindennapi gondolkodásban, amelynek túlontúl gyakran kell ad hoc meghatározásokkal dolgoznia, ez a tényező érthető módon még világosabban lép előtérbe.

Összegezésképp: mindez azt jelenti, hogy minden helyes meghatározásnak, anélkül, hogy világossága és egyértelműsége vallaná

a kárát, sőt épp e veszteség ellen védelmül, a meghatározatlanság mozzanatait is tartalmaznia kell. A túlzott meghatározás nagyon könnyen válhat az elmélet és a gyakorlat akadályává, míg egy helyes meghatározatlanság a tévutakat elvágja ugyan, de ugyanezzel az aktussal egy egyébként nehezen elérhető mozgásteret teremt jövendőbeli fejlődések számára, és gátat vet annak, hogy az elmélet fetisisztikusan dogmává és előítéletté merevedjék. Lenin az *Empiriokriticizmus*ban nagyon világosan beszél a meghatározásnak erről a módjáról. Összefoglalja a relatív és abszolút igazságról szóló fejtegetéseit, és levonja ebből a számunkra itt fontos módszertani következtetéseket: „Vagyis történelmileg feltételes minden ideológia, de feltétlen az, hogy minden tudományos ideológiának (eltérően például a vallásos ideológiától) objektív igazság, az abszolút természet felel meg. Azt fogják mondani erre: a viszonylagos és az abszolút igazságnak ez a megkülönböztetése határozatlan. Én azt felelem: éppen csak annyira ‚határozatlan', hogy ne hagyja a tudományt a szó rossz értelmében vett dogmává, élettelen, megmerevedett, megkövült valamivé válni, de éppen annyira ‚határozott', hogy a leghatározottabban és visszavonhatatlanul elhatároljuk vele magunkat a fideizmustól és az agnoszticizmustól, a filozófiai idealizmustól, valamint Hume és Kant követőinek szofisztikájától."[18]

Láthatjuk: a valóság visszatükröződésének egyik alapvető tényéről van itt szó, amely az objektíve létező tárgyak és összefüggések meghatározásainak végtelen száma és azokra a korlátozásokra való vonatkozásuk közti ellentmondásból adódik, amelyek az embernek saját természete határait, valamint gyakorlati célkitűzései korlátozottságait diktálják. Magától értetődik, hogy egy ilyen alapvető tényállásnak az esztétikai visszatükröződésben is megfelelő szerepet kell játszania. Sőt, ha lehet, ez itt még jelentékenyebb, mert a művészet elvileg alkalmatlan az emberi visszatükröződés antropológiai feltételeinek a tudományok dezantropomorfizáló módszerei segítségével történő – viszonylagos – túllépésére. Ráadásul ez nem pusztán tényszerű gyöngeség, mint gyakran a mindennapi életben, hanem éppen a művészet specifikus teljesítőképességének forrása. Az ember antropológiai korlátainak pozitív, gyümölcsöző erővé kell válniuk benne; minden fejlődés, amely esztétikailag átalakított érzéki létünkben kétség-

18. Lenin, *Materializmus és empiriokriticizmus*. V. I. Lenin *Összes művei*. 18. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1964. 122. l.

kívül végbement, ennek körén belül intenzívebbé válást stb. mutat. Továbbá a tudományhoz és mindennapi élethez képest még egy fontos különbségre kell rámutatni: minden egyes műalkotás elvileg definitív jellegére. A tudomány és a mindennapi élet meghatározásait a gyakorlat szakadatlanul ellenőrzi és helyesbíti, és a rögzítések ezért – szintén elvileg – átmeneti jellegűek, megfogalmazásuk közben már eleve számítanak arra, hogy forradalmi vagy részleges változásokon fognak átmenni. A műalkotások létrejötte természetesen szintén hasonló folyamatnak van alárendelve, ez azonban az alkotó esztétikai magatartásnak speciális kérdése, amelyet művünk második részében vizsgálunk meg behatóan. De ha már egyszer létrejött a műalkotás, akkor lényegéből kifolyóan végérvényes valami, vagy pedig egyáltalán nem műalkotás. Ez azt jelenti, hogy a meghatározások pontos működésének követelménye még nagyobb fokú, mint más területeken. Végül az egész problémát a művészeti ágak és műalkotások pluralizmusának szempontjából is szemügyre kell vennünk. Az egynemű közeg minőségi különbözősége a műfajokban, egészen a minden egyes műalkotásban megnyilvánuló egyedi sajátosságukig, sajátos differenciálódásokat hoz itt létre. Hogy röviden összefoglaljuk azt, amit más összefüggésben már gyakran kifejtettünk: a meghatározások jellege az esztétikai szférában pontosan megfogalmazható elveket mutat ugyan fel, de általános, általánosan alkalmazható szabályt nem ismer.

Schiller Goethéhez írott egyik levelében az irodalomra vonatkoztatva nagyon világosan vetette fel ezt a kérdést: „Egyelőre úgy tűnik nekem, hogy nagy előnyökkel járna, ha a *tárgy abszolút meghatározottságának* fogalmából indulhatnánk ki. Megmutatkozna ugyanis, hogy minden sikertelen tárgyválasztás következtében balul sikerült műalkotás ilyen meghatározatlanságban és ebből következő önkényességben szenved... Ha ezzel a tétellel összekapcsolnánk azt a másikat, hogy a tárgyat mindenkor annak az eszköznek kell meghatároznia, amely egy műfaj sajátja, hogy ezt a meghatározást mindig valamilyen műfaj különös határain belül kell elvégezni, akkor, úgy vélem, elegendő kritérium állna rendelkezésünkre ahhoz, hogy a tárgy kiválasztásában ne tévedjünk el."[19] Schiller gondolatmenetének érdemeit nem csökkenti, ellenkezőleg, még fokozza is, hogy a tárgyválasztásról beszél, a kész műnek, de még az alkotófolyamatnak is elébe vágva. Ezzel

19. *Schiller Goethének, 1917. IX. 15-én.*

ugyanis rámutat arra az igazságra, hogy a valóság helyes esztétikai visszatükrözésének korábban kell elkezdődnie, mint a tulajdonképpeni értelemben vett művészi munkának, már az anyag kiválasztásában, sőt a valóság „művészetelőtti" átélésében is aktív szerepet kell játszania, hogy a megformálási folyamat használható félkész árukat találjon. Schiller e megjegyzéseiben főként az fontos és úttörő, hogy „a tárgy abszolút meghatározottságát" az egyes műfajok specifikus feltételeihez köti, vagyis véleménye szerint „a tárgy abszolút meghatározottsága" a drámában minőségileg mást jelent, mint az epikában, a regényben, mást, mint a novellában stb. Könnyen belátható, hogy ebben a meghatározottságoknak ugyanazt a szerkezetét látjuk viszont, amelyet az imént egészen általánosan minden visszatükrözésre és minden hozzájuk csatlakozó gyakorlatra vonatkozóan megállapíthattunk. Schiller azáltal, hogy az egyes műfajok lehetőségeivel és követelményeivel tölti be azt a helyet, amelyet a mindennapi életben a cselekvés teleológiai mozzanata foglal el, pontosan körvonalazta az esztétikai szféra meghatározásainak sajátos módszertanát.

Lessing persze megelőzte őt ebben a kérdésben. *Laokoón*jának egyik lényeges tartalma az, hogy etekintetben határt húz az irodalom és a képzőművészetek között. A leírás problémája és legyőzése mint az irodalom kifejezési eszköze előtérben áll nála, és ebben nem nehéz felfedezni azt, ami a bennünket most érdeklő problémákra vonatkozik. Ha érvelése leghíresebb példáit – Agamemnón jogarát, Akhilleusz pajzsát, Helénát és a trójai véneket – szemügyre vesszük, akkor teljesen világosan láthatjuk fő törekvését: egy irodalmi tárgy, amelynek a festészet tárgyaként közvetlen, dologszerű, érzéki létezése összes sajátosságával kellene megjelennie, irodalmilag egy meghatározott cselekmény puszta elemévé válik. Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy az irodalomban a tárgyak nem fordulhatnak elő egyszerű magánvalóságukban, hanem csak az emberi vonatkozások és az őket megvalósító cselekvések tárgyias közvetítéseiként szerepelhetnek; ez különösképpen a jogar elemzésekor válik világossá. Már itt is nyilvánvaló, hogy Lessing, aki még a mi fétis-fogalmunkat nem ismerte, itt az irodalmilag visszatükrözött valóság fetisizálása ellen harcol. Ugyanis az irodalomban az ember és az emberi viszonylatok állnak az irodalom megalkotta világ középpontjában. Lessing vitája tehát az irodalom defetisizáló küldetésének művészi középpontját vette célba. De ez a funkció egyúttal közvetlenül összefügg most tárgyalt problémánkkal, az ábrázolt tárgyiasság meghatározottságá-

nak vagy meghatározatlanságának kérdésével is. Agamemnon jogara érzéki, közvetlen tárgyiassága szerint messzemenőkig meghatározatlan, de létrejöttének története, a társadalmi életben betöltött szerepe stb. és az érzéki létét jelző néhány fénysugár következtében elég világos képet kapunk tárgyi természetéről is ahhoz, hogy az összhelyzetet felidézően reprodukálni lehessen.

Ezekkel a fejtegetéseinkkel még mindig az irodalmi tárgy meghatározottságának vagy meghatározatlanságának problémakörén belül találjuk magunkat. Most azonban még kissé jobban kell általánosítanunk ennek konkrét tartalmát. Lessing példáiból indultunk ki, amelyek ezt mint a külső megjelenésmód érzéki ábrázolásának problémáját ragadják meg. De minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy az itt célul kitűzött művészi eredmények a költészet tárgyi és formai világának egészére érvényesek. Ha általánosítunk, akkor az irodalmi művek részleteinek filozófiájáról van szó, mégpedig mind mennyiségi, mind minőségi szempontból. Emlékeztetünk arra, amit Lenin mondott a meghatározatlanságnak egy lényegileg helyesen megragadott meghatározáson belül elfoglalt szerepéről: hogy a dogmák, a megmerevedés (fetisizálódás) elkerüléséhez vezet, ha a határok pontosan meg vannak húzva ott, ahol ezt az illető meghatározás tartalma előírja. Művészi szempontból ennek a helyzetnek az a következménye, hogy minden olyan kérdés, amely a lényeges probléma központi szándékával nem függ szervesen össze, egyszerűen kiválik az ábrázolásból még akkor is, ha merőben logikailag vagy történelmileg hozzátartozna.

A meghatározottság vagy meghatározatlanság minőségi mozzanatain kívül röviden a mennyiségiekre is gondolnunk kell. Itt a részletek problémája még nyilvánvalóbban lép előtérbe, noha világos, hogy az eddig idézett kérdések szintén szorosan összefüggnek ezzel. Ha a részletek mennyiségét szemügyre vesszük, az is világos, hogy a stílusok és művészegyéniségek fölöttébb kifejezetten különböznek ebben, és vannak olyan esetek, mint például Dickensnél vagy Gottfried Kellernél, ahol a részletek nagy gazdagsága művészi értelemben pontos egyensúlyba hozva érvényesülhet, míg másoknál, akik a részletek tekintetében sokkal visszafogottabbak, telítettség található a fölöslegesség értelmében; ez a helyzet például Hebbelnél és olykor Schillernél is. Ez ismét a részletek filozófiájához vezet vissza. Művészileg egy részlet csak akkor jogosult teljesen, ha egy jellemet, egy helyzetet stb. új, a főproblémával – esetleg mégoly közvetetten – összefüggő oldal-

ról világít meg, ha lényegéből olyasvalamit jelenít meg, ami egyébként rejtve maradna. A mennyiség tehát csak a mű végső szándékaira vonatkoztatva válik esztétikailag mély értelművé. Ebben a vonatkoztatásában nagyon is alkalmas arra, hogy esztétikailag racionálisan tárgyalják, és a helyes arányosságról, szűkös meghatározottságról vagy hamis fölöslegről szóló döntés mindenkor egyértelműen levezethető az elvekből. De – hogy az eddigieket ismételjük – épp az elvek esztétikai ésszerűsége foglalja magában a stílusok és művek pluralizmusát, és ezért minden elvont-általános szabályt a priori kizár.

Bizonyára nem kell részletesen bizonyítanunk, hogy ezek az utóbbi megállapítások a festészetre és a szobrászatra teljességgel érvényesek. Épp itt nyilvánvaló első pillantásra, hogy Van Eycknél éppoly kevés a fölösleges részlet, mint Manet-nál. Az is éppilyen világos, hogy mindenütt az idő, a stílus és a művész általános koncepciója dönt afelől, hogy mely részleteket lehet és kell a műalkotás tárgyiasságában meghatározóaknak tekinteni, és másrészt a műalkotás szempontjából a valódi tárgyiasság mely reális meghatározottságainak lehet és kell megmaradni a meghatározatlanságban. A tárgyiasságnak ez az általános koncepciója, amelyet mindenkor a legkülönfélébb tényezők determinálnak (skálájuk a világnézettől a pillanatnyilag célul kitűzött technikai készségig terjed), konkrét esetekben az elvontan lehetséges esetek egész komplexumait zárja ki, pl. pillanatnyi fényhatások módosító hatását a színezésre, amely a látható tárgyiasságot megalkotja, míg ezzel egyidejűleg és a mindenkori koncepció által lényegileg meghatározva más komplexumoknak kell az előtérbe lépniük. Mindez újból és újból a lehetséges részletmegformálások különböző mozgástere elé állítja a művészt, és magától értetődik, hogy az, amit a részletek mennyiségi problémájának neveztünk, mindig csak egy ilyen reális mozgástéren belül merülhet fel.

De ha közelebbről vizsgáljuk meg ezt a közvetlenül adott problémakomplexumot, a képzőművészeti tárgyak meghatározottságának és meghatározatlanságának problémája általánosabb szempontból merül fel. Egészen általánosan így fogalmazhatnánk meg e kérdést: amíg az irodalomban a külső és a belső dialektikája nagyon bonyolultnak és rejtettnek tűnik, és ezért meghatározóként és kritériumként sem szerepelhet, most azt láthatjuk, hogy e viszonyt maga a tárgy rendkívüli módon leegyszerűsítette; nevezetesen úgy, hogy a képzőművészetek közvetlenül csak a külsőt tudják ábrázolni, de ezt kezdettől fogva úgy teszik, hogy a külső mű-

vészi formává válása kényszerűen a belsőt idézi fel. Már a mágikus célokból készült ábrázolásoknál is ez a helyzet, és a mágikus vagy vallásos célkitűzésektől, mágikus vagy vallásos tartalmak felidézésétől emancipálódó képzőművészetek létrejötte ezen az elvontan és általánosan szemlélt tényen nem változtathat lényegesen. Mindenesetre, ha az általánosítást nem egészen elvontan hajtják végre, kiviláglik az allegorikus és az immanensen formáló (a Goethe-kor terminológiája szerint: szimbolikus) ábrázolás közti igen lényeges különbség, mindig aszerint, hogy vajon a belső tartalom a külső megformálással, az alakok, tárgyak stb. láthatóvá vált rendszerével közvetlenül azonos-e, úgy, hogy Hegel szavai szerint „Ami belsőleg van, külsőleg is van és megfordítva"[20] vagy pedig a belső önálló létezésre tart igényt, függetlenül vizuális megjelenésétől, ezzel csak többé-kevésbé laza kapcsolatot tartva fent. Az esztétikum normális útjának mindig az elsőt tekintjük, az allegorizálást pedig lényeges normáitól való eltérésnek tartjuk. Ezt a tézist filozófiailag csak az utolsó fejezetben indokolhatjuk meg.

De bármilyen szorosan és bensőségesen fogjuk is fel a külsőnek a belsővel kapcsolatos viszonyát, a képzőművészetek számára megdönthetetlen az a tény, hogy egynemű közegük csak a külsőnek adhat teljesen meghatározott alakot – miközben az összes fent jelzett, gyakran magában véve mélyreható különbségek érzékletessé válva, erről a szintről nézve csak mint e meghatározottság alfajai foglalhatók össze –, amíg a belső csak a külső közvetítésével fejeződhet ki, és így szükségszerűen egy megszüntethetetlen meghatározatlanság hatalmába kerül. Ha ezt a viszonylatot esztétikailag helyesen akarjuk megérteni, akkor tisztán kell látnunk, hogy a műalkotás teljes esztétikai meghatározottságát mindez nem érinti. Leonardo *Mona Lisá*ja vagy Ruysdael tájképei művészileg egyaránt teljesen meghatározottak, noha belső tartalmukról, különösképpen az előbbiéről, könyvtárakra menő különféle értelmezéseket írtak már össze. Felületesen, korlátoltan artisztikus módon járt el az, aki mindezeket az eltérő interpretációkat gőgösen lenézi, és azt hiszi, egyedül a vizuális-festői meghatározottság jön esztétikailag tekintetbe. Persze az ilyen fejtegetések nagy része tárcaszerű fecsegés, tele hamis lírizmussal és üres „mélyértelműséggel". Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy ez is a művészet esztétikailag szükséges felidéző hatásának elkerülhetetlen kö-

20. Hegel, *Enciklopédia*. Akadémiai Kiadó, 1950. 139. §. 221. l.

vetkezménye. Pontosan meg kell különböztetni az interpretáció indítékait, meg kell találni a kritériumokat és ki kell dolgozni, hogy hol van szó a befogadó személyiség puszta önábrázolásáról, és hol történik jogosult kísérlet arra, hogy gondolatilag megközelítsék a meghatározatlan meghatározásoknak azt a mozgásterét, amelyet, mint láttuk és még látni fogjuk, minden egyes művészet ábrázolásmódja szükségszerűen létrehoz, tehát hol törekszenek a mű objektivitásának, valódi belső tartalmának lehető legtökéletesebb gondolati és érzelmi megragadására. És a művészetnek és esztétikai hatásának lényegéhez tartozik, hogy ez utóbbi meghatározottság tekintetében szükségszerűen kettéhasad; hogy a külső vizuális meghatározottsága által keltett hatásnak szükségszerűen a belső emberi-lelki meghatározatlansága felel meg, amely persze, mint már kifejtettük, objektíve semmiképp sem teljesen meghatározatlan, hanem egy művészileg konkrétan körülhatárolt mozgástéren belül marad. Azok a művek, amelyekből e mozgástér teljesen vagy messzemenőkig hiányzik, minden esetleges technikai tökélyük ellenére is üresen hatnak, míg másrészt a legnagyobb alkotásokra az jellemző, hogy a belső meghatározatlanságának ez a mozgástere náluk szélesebb körű és energikusabban mutat a mélybe, mint az átlagos műveké. Ebben nem kell a *Hamlet*re vagy a *Faust*ra gondolnunk; a képzőművészetekben sem lehet a véletlennek tulajdonítani, hogy ezek a tendenciák éppen Leonardónál, Michelangelónál és Rembrandtnál észlelhetőek a legvilágosabban.

Ha helyesen akarjuk ezt az összefüggést értelmezni, akkor ismét egy pillantást kell vetnünk a mindennapok gondolataira és érzéseire. Ha a külső és a belső dialektikus viszonya, megjelenésmódjaik ellentmondásossága ellenére megvalósuló végső azonossága nem volna az élet objektív ténye, akkor az emberek egyáltalán nem érintkezhetnének egymással. Az objektív dialektikus struktúrának természetszerűleg többé-kevésbé pontosan tükröződnie kell az emberek tudatában is. Ezért megszüntethetetlen marad a meghatározatlanság mozzanata, amely az emberek egymás közti viszonylataiban mint a külső (ebbe itt természetesen tettek, megnyilvánulások stb. is beletartoznak) megmagyarázása, és a belsőnek ebből történő megfejtési kísérlete van jelen. Amit a mindennapi életben emberismeretnek neveznek, az sok esetben fölöttébb bizonytalan valami, és ahol eredményekkel jár, ott ezek forrása az egyedi esetek kezelése terén a tapasztalatok és megfigyelések felhalmozásával elért szintetikus egyedi képesség. Az eddigi álta-

lánosítások Lavatertől Klagesig meglehetősen eredménytelenek maradtak, de még ha létre is jönne egy valóban tudományos általánosítás, ez is csak szűkíthetné a meghatározatlanság mozgásterét, és konkrét tájékozódási pontokat mutathatna fel benne, de az egyediségek kategoriális uralmát nem szüntethetné meg. Itt ugyanis más a helyzet, mint amikor a biológiai és orvostudomány eredményeit kell a diagnosztizálandó egyedi esetre orvosilag alkalmazni. Itt, ahol a beteg egyén egy alárendelés tárgyává válik, egyedisége a tudomány fejlődésével egyre inkább határesetté lesz. De noha személyes egyedisége látszólag bizonyos mértékig egy állandó hibaforrás szerepét játssza az általános törvényekkel és típusmeghatározásokkal szemben, mégis ez marad a gyakorlati orvostudomány végső tárgya. A mindennapi életben azonban az ember partikuláris egyedisége tetteinek szubjektuma, amelyekben személyiségével mint egésszel részt vesz. És e személyiség más, éppilyen alkatú, ugyanolyan forrásokból kiindulva reagáló emberekkel, tetteikkel, mások tetteivel kapcsolatos reakcióikkal stb. áll szemben. Elkerülhetetlen és megszüntethetetlen tehát, hogy az életben kialakul a belső világ ilyen meghatározatlansága, némelykor még az ember saját belső világával kapcsolatban is.

Ezek az élet ama alapjának durva körvonalai, ahonnan az ember belső világának képzőművészetben megnyilvánuló meghatározatlanságát meg lehet ítélni. A művészet természetesen lényegesen módosítja az életnek ezt az alapját. Először is a külsőt a tiszta vizualitásra redukálja, és mindaz, ami az életben ezenkívül a külsőlegességet alkotja, itt egyszerűen nincs jelen. Másodszor: a külső belsővel kapcsolatos viszonya lényegileg általánosított jellegű. Az életben – még ha a barátság vagy a szerelem legszubtilisabb kérdéseiről van is szó – minden konkrét, persze olykor nagyon közvetett gyakorlati célkitűzésekhez kapcsolódik, a műalkotásokkal szemben azonban felfüggesztik az ilyen teleológiai jellegű tételezéseket. A mű alakjai persze állhatnak drámai kapcsolatban egymással, de a néző, a közvetlen gyakorlat értelmében, mégiscsak puszta néző marad. A vizuálisan ábrázolt külső világ segítségével átélhetővé tett bensőség már ezáltal is sokat veszít egyedi partikularitásából, egy meghatározott általánosítás légkörébe emelkedik, és a tipizálás művészi munkája a befogadóképességnek ebben a magatartásában egy igazibbá vált készségre talál. Harmadszor: a befogadó hasonlóan közeledik az ábrázolt tárgyi világ többi részéhez (a tájakhoz, állatokhoz, növényekhez, enteriőrökhöz stb.), mint az életben az emberekhez. A művészet

antropomorfizáló sajátosságát a legvilágosabban az fejezi ki, hogy összes tárgyait nem tiszta magánvalóságukban, hanem az emberekre vonatkoztatva ábrázolja. Tudjuk már: ez nem jelent szubjektivizálást. Ez a mindennapi életben fellépő hangulatok ismérve. Ilyen hangulat vesz körül például egy tájat vagy egy szobát, és természetesen részben ezek saját objektív – többnyire pillanatnyi, átmeneti – sajátossága hozta létre, de döntő belső tartalmat az emberi átélés ad neki, amely benne vagy miatta megy végbe, és amelynek elő- és utójátéka vagy emlékezete többé-kevésbé véletlenül, alkalomszerűen kapcsolódik e környezethez. Ha tehát azt mondjuk, hogy a művészet képszerűen elemberiesítve ábrázolja a nem emberi környezetet, akkor egy ilyen vonatkozás nem ritkán genezisének feltétele (még gyakrabban hatásának következménye): mégis vulgarizálva leegyszerűsítenénk a helyzetet, ha itt közvetlen összekötővonalakat húznánk. Ugyanis az élet hangulataival szigorú ellentétben az emberi jelleg itt elválaszthatatlan a tárgyaktól (kapcsolatuktól, konkrét együttesüktől). A tárgyak visszaadásáért folyó művészi tusa tekintélyes részét éppen az a törekvés tölti ki, hogy az embernek ezt a tárgyi világhoz fűző antropomorfizáló kapcsolatát ábrázolni lehessen, de úgy, hogy e kapcsolatok merőben az ábrázolt tárgyak vizuális tulajdonságaiként, egymáshoz fűződő vizuális viszonylataiként jelenjenek meg. Mottónk itt is érvényes: nem tudják, de teszik. E probléma szempontjából nem jön tekintetbe, hogy a művész tudatos törekvése a tárgy pontos reprodukciójára irányul-e, vagy egy hangulatot, saját személyiségét stb. akarja-e kifejezni. Ebből a szempontból nincs elvi különbség Cima da Conegliano és Vuillard enteriőrjei között.

Mindennek az a következménye, hogy ami az életben elszigetelten, a praktikus törekvések szövevényében jelenik meg, a képzőművészetekben egyetemességre emelkedik, és ily módon minden műben egy magában zárt és kiteljesedett „világ" ábrázolásává válik. A meghatározatlan tárgyiasság azonban ezáltal a konkrét tartalmiság minőségileg másként meghatározott mozgásteréhez jut, mint az életben: a befogadóval – a tiszta láthatóság formájában – egy pontosan meghatározott, tárgyi és persze emberi világ áll szemben, és vizuális megformáltságának tartalmi sajátossága és még inkább módszere nemcsak e tartalom meghatározottságának és meghatározatlanságának különböző mozgástereit hozza létre minden mű számára, hanem annak mindenkor specifikus minőségeit is, aminek szükségszerűen határozatlannak kell maradnia.

A művészetben tehát nem azért kap szerepet a meghatározatlanság, mert az életkomplexumban érdekelt, célratörő ember nem, vagy legalábbis nem teljesen képes arra, hogy megokolja különös tartalmát. A meghatározatlanságnak itt igen világos, persze konkrét esetenként mindig nagymértékben különböző meghatározottsága van: már legdurvább tartalmát tekintve is főként az ábrázolt tárgykomplexum tartalmi lényege determinálja. A tartalom szerepe azonban messze meghaladja ezt az elvont-nehézkes irányadást. A meghatározatlan meghatározhatósága mást jelent egy tájképnél, mint egy csendélet vagy egy vallásos jelenet esetében. És a megformálás specifikus minősége igazán csak az aprólékos megszerkesztés közben csap át a tartalomba. E kérdés természetesen még bonyolultabbá válik, ha a láthatóan ábrázolt valóság konkrét „szüzséjének" konkrét és meghatározott tartalma van. A művészettörténet egész ága, az úgynevezett ikonográfia ezzel a problémával foglalkozik; persze fölöttébb elvont módon. Mert ha az ikonografikus tartalom elkülönül a valódi művészi megformálástól, akkor az így nyert tartalom, az esztétikailag ható művekben érvényre jutó meghatározatlan bensőség elvont külsőlegességgé válik. Hegel az ilyen elvonatkoztató szétválasztásokról helyesen mondja: „Ami tehát csak *belsőleges*, ezzel *csak külsőleges* is."[21] A lényegtől elterelő elvonatkoztatás tehát abban áll itt, hogy a túlzott mértékben önállósuló ikonográfia elfelejti: az a tartalom, amelyet ő tárgyal, csak annyiban jelentős a művészet számára, amennyiben a konkrét megformálás konkrétan determináló tényezőjévé válik, ahogyan ez a képzőművészetek nagymértékben tartalmilag meghatározott fejlődési korszakaiban, például a középkorban történt. A tartalom ekkor konkrét kompozicionális feladattá válik; olyan mozzanatokra hasad, amelyek maradéktalanul behatolnak a kompozícióba, a felidéző formák rendszerébe, és olyanokra, amelyek egy ilyen kompozíció következményeiként – e kompozíció által a terjedelem, az intenzitás, a minőség stb. szerint a műalkotás tartalmi átélhetőségének konkrét mozgásterévé alakítva – az így determinált meghatározatlanság zsákmányául esnek. De ez akkor már éppenséggel nem meghatározatlanság, hanem a vizuálisan megformált külsőhöz tartozó, szükségszerű, dialektikusan-ellentmondásosan elrendezett belső.

Kizárólag a meghatározott külső vizuális világában történő megformálás hatalmától és módjától függ, hogy a belsővé vált

21. I. m. 140. §. 222. l.

tartalom ilyen meghatározott meghatározatlansága egyáltalán létrejöhet-e, és hogyan jön létre. Egyfajta ilyen meghatározatlanság – amely persze művészi tehetetlenségről, dilettantizmusról stb. is tanúskodik – egyenesen megsemmisíti a belsőség szféráját, a teljesen szubjektivisztikus üresség vagy önkény hatalmába juttatja, miközben ezzel az irányítás képességének is veszendőbe kell mennie. Másrészt a túlzott vizuális meghatározottság szintén komolyan fenyegeti – főként elszegényedéssel és kiszáradással – a meghatározatlan belsőséget. Az ilyen túlzott meghatározottságnak – egymással szorosan összefüggő – tartalmi és formai okai lehetnek. Tartalmiak, amennyiben azt az élettartalmat, amelyet a kép mint egész kifejez, túlontúl erősen konkretizálják. A vallásos tematika nem utolsósorban azért kedvezett a képzőművészeteknek, mert a kívülről kitűzött feladatok – minden ikonografikus előírás ellenére – végső soron mégis olyan bizonytalanok és általánosak voltak, hogy nem kellett túlzott meghatározásnak létrejönnie: Michelangelo különböző *Pietà*-szobrai megmutatják, a belső meghatározatlanságának milyen tág mozgástere kínálkozik és működik itt. Csak a későbbi fejlődés, amelyben ez a tartalmiság egy szabad választás tárgyává válik, mutatja meg világosan, hol válnak széjjel az utak. Giorgione úgynevezett *Három bölcse* pl. olyan kép, amelynek ikonografikus tartalma nem ismeretes. A kompozíció mégis nemcsak egy lineárisan, kolorisztikusan stb., tökéletes vizuális egyértelműséget és zártságot ad, hanem egyúttal a meghatározatlanság hatalmas költői gazdagságát is. Még világosabban látható ez ott, ahol a kép közvetlenül a mindennapi életből veszi tartalmát. Elég Vermeerre utalnunk, hogy ezt a helyzetet megvilágítsuk. Viszont a XIX. század festészete ebben a témakörben gyakran túlzott meghatározást mutat, amely a novellák vagy anekdoták poénjához közeledik. Ennek eredménye a fent jelzett elszegényedés és kiszáradás: a látható világ egy lényegében irodalmi „téma" puszta illusztrációjává válik. Ha a kor olyan jelentős festői, mint például Leibl, ezt a hamis tendenciát, az allegorizálásnak ezt a sekélyes származékát elkerülik, akkor festői fölényük a „szüzsé" tartalmi meghatározatlanságában is megmutatkozik.

Ebben azonban a formálisba való átmenet is látható. A képzőművészetek kvázi-idejével összefüggésben idéztük már a termékeny pillanat lessingi fogalmát. Azt is megmutattuk, hogy az ilyen mozzanatok kiválasztásának egy defetisizáló tendencia az alapja: a változatlanság helyett a mozgást akarja megragadni és ezzel

egyidőben az egyes, elszigetelt aspektus helyett a konkrét meghatározások mozgalmas totalitására tör. Itt is – mint mindenütt, ahol a defetisizálás problémájával találkozunk – bebizonyosodik, hogy az ábrázolásnak ez a tendenciája a látható tárgyiasságnak olyan mozgalmas és eleven meghatározottságot is kölcsönöz, amely gazdaggá, méllyé és költőivé teszi a szükségszerűen meghatározás nélkül maradó belső mozzanatokat. Ez az összefüggés a legvilágosabban talán Marcus Aurelius római lovasszobrán látható, egy külsőleg hasonló motívum akadémikusi változataival ellentétben, ahol az egész mű mozgásában kifejeződő patetikus beteljesedés mozzanata az üres pompa fagyos allegóriájává változik át, ahogyan azt a XIX. század monarchiája elképzelte. Mi – történelmileg jogosultan – hozzászoktunk ahhoz, hogy az allegorizmust főként a művészet primitív vallásos fázisaiban keressük. De a tartalom látható tárgyiasságtól független transzcendenciája, gondolati, nem felidéző jellege esztétikailag nézve nem kapcsolódik sem egy vallásos genezishez, sem valamiféle spekulatív (igazi vagy hamis) mélyértelműséghez. A zsánerszerűség és a dekoratív akadémizmus ebben a tekintetben éppolyan allegorikus, mint az avantgardista művészet sok alkotása, amelynek transzcendens tartalma persze egy „semmitcsináló" („nichtendes") – vagy még semmit sem csináló – semmi.

Ezzel szemben a zenében szögesen ellentétes a helyzet. Benne, a hangok ábrázolt világában a belső a lehető legmagasabb rendű meghatározottságig növekszik, míg annak a külsőnek, amely, mint mindenütt, létrejöttének oka vagy legalábbis indítéka volt, a legnagyobb fokú meghatározatlanságban kell megrekednie. Olyan éles ez az itt fellépő kontraszt, hogy mindig is a zene lényegéről szóló viták középpontjában állt. Szélsőséges formalisták azzal a magyarázattal vágják el e gordiuszi csomót, hogy ilyen meghatározatlan mozzanat a zenében egyáltalán nem létezik. Ezt a felfogást a legszélsőségesebben Eduard Hanslick fogalmazta meg: „Bizonyára mindnyájan gyönyörködtünk gyermekkorunkban a kaleidoszkóp változékony szín- és formajátékában. Ilyen kaleidoszkóp összemérhetetlenül magasabb megjelenési fokon a zene is. Egyre fejlődő változékonyságban egymásba szelíden átolvadó, élesen ellentétes, mindig szimmetrikus és önmagában kiteljesedett szép formákat és színeket idéz fel. A főkülönbség az, hogy az ilyen fülünknek bemutatott hangkaleidoszkóp egy művészileg alkotó szellem közvetlen kisugárzása, ama látható pedig egy szel-

lemes-mechanisztikus játékszer."[22] Egy pillanatra sem tartjuk magunkat illetékesnek arra, hogy a zene konkrét esztétikai problémáiról helyesen megalapozott kijelentést tegyünk. De nem kell zeneértőnek lenni ahhoz, hogy egy ilyen nézet képtelenségét belássuk; pl. azt, hogy Hanslick semmiképp sem tudta a zene esztétikumát az értelmetlen-véletlenszerű játéktól elhatárolni. Nem járna eredménnyel, aki itt a zenében hatékony törvények szigorú rendszerére hivatkozna. Elismerjük, hogy a kaleidoszkóppal játszadozó gyerek, a muzsikussal ellentétben, nem ismeri és nem is uralja azokat a fiziológiai törvényeket, amelyeket az előtte működésbe lépő változékony kombinációk előidéznek. De nem kevés az olyan játék, amely a többé-kevésbé uralt „törvényekből" (jobban mondva játékszabályokból) szintén rendszert alkot, mégis tévútra vezetne, ha a művészettel esztétikai értelemben összehasonlítanánk, mégpedig azért, mert a játékszabályok hatályba lépése a játékokban immanens marad, viszont a művészetekben a törvény (perspektíva, arány a vizuális művészetekben, prozódia a költészetben) csak eszköz arra, hogy egyrészt az ábrázolásban közeledni lehessen a valósághoz, intenzívebbé lehessen tenni az illető művészi ág specifikus tárgyiasságát, másrészt hogy a mű felidéző hatalma fokozódjék, irányító funkciója biztosabbá és sokoldalúbbá váljék. Akárhogyan is foglal valaki állást azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy a zene is a valóság visszatükröződésének egyik alfaja, a zenei kompozíció felidézéshez vezető szerepét senki sem vonja kétségbe, akinek akár csak sejtelme van a zene történelmi szerepéről. Az ókori esztétika még olyan, egyébként ellentétes képviselői is, mint Platón és Arisztotelész, határozottan a középpontba állítják szociális-pedagógiai hatását, és az sem véletlen, hogy korszakunkban Tolsztoj *Kreutzer-szonátá*ja visszautal erre a felfogásra, és Thoman Mann *Faustus*a annak elismerésében csúcsosodik ki, hogy ez az összefüggés döntő a zene sorsára nézve.

Akárhogyan fogják is fel tehát konkrétan a zene lényegét, a zene merőben formális elemeket meghaladó, esztétikailag jogosult hatásának tényét komolyan alig vonják kétségbe, noha természetesen nagyon különbözőképpen magyarázzák. És ennyi elegendő jelenlegi problémánk tisztázásához. Ha ezért a zene tiszta hallhatóságra beállított egynemű közegét a bensőség (érzések, érzelmek, az ezekben feloldott gondolatok stb.) rendezésének, irányí-

22. Idézi H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung.* Traben-München 1954. 301., 302. l.

tásának, és ezért rendezett kiélési lehetőségének fogjuk fel, akkor e formai meghatározottsággal szemben, amely sokkal egzaktabb, mint bármelyik másik művészetben, ezeknek az élményeknek a tárgyára vonatkozóan olyan meghatározatlanság áll, amely szintén meghaladja az összes többi művészetét. Természetesen e meghatározatlanság kivételesen magas foka, amely egyenesen minden más művészet minőségi ellentétébe látszik átcsapni, a társadalmi-történelmi fejlődés terméke. Amikor Hanslick a zene „tiszta" megjelenésének kizárólag a hangszeres zenét ismeri el, akkor egyik viszonylag késői, persze esztétikailag nagyértékű produktumát metafizikus merevséggel és egymást kizáró módon csaknem az egész múlttal és a jelen fontos tendenciáival szembeállítja. Hiszen vitathatatlan tény, hogy a zene nemcsak mágikus feltételekhez kötött keletkezése idején, hanem hosszú és minden primitivitástól messzire eltávolodott korszakokban is kötve maradt a szó és a mozdulatok mimetikus tendenciáihoz. Az egészen „tiszta" zene a történelem viszonylag késői eredménye. És senki sem fogja vitatni, hogy a modern zene sem szakította meg soha radikálisan e mimézishez fűződő kötöttségeit. Hogy az operát és a dal XIX. századi virágkorát ne is említsük, tekinthetjük-e egyszerűen véletlennek vagy egy egyéni hangulat szüleményének, ha a szimfonikus kompozíció csúcspontjai a *IX. szimfónia* vagy Mahler *Dal a földről*jének – tartalmilag egyértelműen meghatározott és e meghatározottság által a zenére visszaható – énekszövegével kapcsolódnak össze?

Még egyszer hangsúlyozzuk: nem tartjuk magunkat illetékesnek arra, hogy az itt felmerülő, gyakran nagyon bonyolult zeneesztétikai kérdéseket konkrétan elemezzük, és megoldásokat javasoljunk a számára. De nem kell zeneelméleti specialistának lenni annak a nyilvánvaló történelmileg adott ténynek az elismeréséhez, hogy a zene sohasem (vagy – óvatos fogalmazásban – teljesen sohasem) szabadult meg, sőt nem is akart megszabadulni kezdeti, tartalmi-mimetikus kötöttségétől. Hogy ennek korábban uralkodó szigora az utolsó évszázadokban nagymértékben meglazult, az a művészet összfejlődésének általános társadalmi-történelmi ténye, noha pl. a dalkompozíciók Schubert óta sokkal bensőségesebben kapcsolódnak a szöveg formájához és tartalmához, mint akár Mozartnál vagy Beethovennél. Minden mimetikus művészetet egyformán jellemez, hogy felszabadul egy társadalmilag pontosan előírt tematikától; láttuk, hogy az irodalmilag körülírt tartalmi-

ságtól való eltávolodás a legújabb kor képzőművészetével kapcsolatban is megállapítható.

De azt is láttuk, hogy a művészileg feldolgozott tartalomnak ilyen, magában véve nagyon lényeges módszerbeli, terjedelmi, minőségbeli stb. módosulásai a döntő formai és tartalmi problémákat, adott esetben tehát a meghatározott és meghatározatlan tárgyiasság problémáit sem változtatják meg alapvetően. Mindenesetre a művészi megformálás mindig meglevő veszélyei, az érzéki szféra meghatározatlansága, illetve túlzott meghatározottsága az összehangolt meghatározatlan tárgyiasságon megnyilvánuló összes következményével együtt mind fenyegetőbbé válik, mivel az alkotó társadalmilag aládúcolt ösztönös ellenállóereje e veszélyekkel szemben csökken, párhuzamosan azzal, hogy a befogadók ellenőrző, szabályozott készsége is egyre inkább dezorientálódik. Az ilyen túlzott meghatározásnak talán az úgynevezett programzene a legtipikusabb esete. Még ott is, ahol a zene a szóhoz, sőt egy irodalmi műhöz kapcsolódva lép fel, sokkal kevésbé vonatkozik ennek egyedi, a valóságot a maga egyediségében tükröző mozzanataira, mint – mindig erőteljesen általánosítva – az egészre: a zenei általánosítás főként abban áll, hogy ezt az egészet (dalt, jelenetet stb.) egy ténylegesen átélt, teljes hatást elérő érzelmi magaslatra emeli, amelyet az irodalmi mű, ha valóban az, legjobb esetben csak jelezhet és az őt megillető tárgyiasságba vezethet át, de amely teljes beteljesüléshez csak a zenében juthat. Ilyen összefüggésben egészen középszerű, sőt rossz szövegek is szert tehetnek egy sohasem sejtett hangulati rezonanciára, érzelmi varázsra. A megvalósított programzene viszont szétrombolhatja e nagyszabásúan meghatározatlan komplexum gyengéd meghatározottságát. Ha valamely zenemű egyedi mozzanatait feltétlenül az élet egyedi tényeivel a tárgyias megfelelés közvetlen viszonyába akarják állítani, akkor részint az egyes életfolyamatok közvetlen auditív utánzásának kell a zenei felépítés alapjául szolgálnia, részint az egyedi elszigetelt motívumokat egyedi alakoknak, eseményeknek stb. kell szakadatlanul alárendelni (Richard Wagner), részint az egész mű viszonylag önálló részekre való tagolását a külvilág eseményeinek sorrendjéhez kell igazítani stb. Ezzel természetesen a programzene szótára és nyelvtana még korántsincs kimerítve. De az az elv, amely itt mindenütt érvényesül, a túlzott meghatározás veszélyét rejti magában. Az élet legmélyebb zenei élményekre sarkalló szféráinak, amelyeket a zene a meghatározatlan tükrözésben, abban a tükrözésben, amelynek formáját

és érzelmi meghatározottságát ő maga valósítja meg, csupán jelezni tud, világos megfogalmazást, egyértelműséget kell kapniuk. A programzene az egynemű közeg által felidézett élet-áramot is könnyedén elhagyja, és alaktalan, lapos fogalmisággá alakítja át azt, ami elvileg meghatározatlan. Más szóval, a képzőművészetek és az irodalom menetével konkrétan megegyező módon: allegorizálás jön létre, ahogy ezt Adorno Wagnerrel kapcsolatban helyesen megállapította;[23] persze, mint korábban már kifejtettük, ez specifikus, modern polgári allegorizálás. Az elemzést és az elhatárolást természetesen az illetékes zeneesztétáknak kell átengednünk. Az itt jelzett elv magyarázatához még csak annyit jegyzünk meg, hogy az utak most vázolt szétválása semmiképp sem azonos egy metafizikus választóvonallal. A zene formavilágának meghatározottsága szervesen együtt él a meghatározatlan tárgyiasság hozzárendelt, általa felidézett világával. Itt is érvényes, hogy ez nem egyszerű, hanem konkrét, bizonyos fokig meghatározott meghatározatlanság; magától értetődik, hogy ez ennek megfelelően nagyon különbözőképpen jelenhet meg, anélkül, hogy a programzene allegorizáló módszerével akárcsak érintkezne is. Az olyan művek, mint az *Eroica* vagy a *Pastorale* megmutatják, milyen messzire tolhatóak ezek a határok, anélkül, hogy a programzene végletébe esnének. De az ilyen művekből egyúttal az is nyilvánvalóvá válik, hogy milyen nehezen fogható meg e meghatározott meghatározatlanság lényege: nincsenek olyan általánosan megadható határok, amelyek e műveket elválasztanák az olyanoktól, ahol a meghatározatlanság semmiképp sem determinálható konkrétan.[24]

23. Th. W. Adorno, *Versuch über Richard Wagner*. Berlin und Frankfurt 1952. 126. l. és 130. l.

24. E határok elmosódott voltát az is bizonyítja, hogy Debussy élesen elutasította a *Pastorale*-t mint kifejezett programzenét. *Musiker über Musik*. Válogatta Josef Rufer, Darmstadt 1956. 135., 136. l.

KILENCEDIK FEJEZET

A MIMÉZIS PROBLÉMÁI
VI. A KATARZIS MINT AZ ESZTÉTIKA ÁLTALÁNOS KATEGÓRIÁJA

A mű hatása ellentétes úton halad, mint az alkotófolyamaté: ez az esztétikailag megtisztított és egyneművé változtatott élettartalmakat formai tökélyhez, a tartalom és a forma egységéhez, a tartalomnak a mű konkrét formájába való feltornyozásához vezeti, amaz a befogadót a forma rendszerét alátámasztó és lehetővé tevő egynemű közeg segítségével a mű világába viszi: a forma itt tartalomba csap át. Ha a befogadókészségnek ezt a legegyszerűbb és legközvetlenebb vonatkozását gondolatilag helyesen akarjuk megragadni, akkor rögzítenünk kell kettős meghatározottságát. Elsősorban az élmény merőben vagy túlnyomórészt tartalmi jellegű. Akár az irodalmat vagy a festészetet, akár az építészetet vagy a zenét vesszük szemügyre: a befogadót mindig egy számára új, de nemsokára meghitt világba vezetik be. Ha a mű világa nem válik meghitté, akkor igazi esztétikai hatás nem jön létre; a puszta lebilincselés, hogy Musil kifejezését ismételjük, túlnyomórészt gondolati szálakkal kapcsolja a befogadót a tartalomhoz – mindenesetre itt is főként a tartalomhoz – és a technikai tökély csodálata csak akkor válik esztétikaivá, ha e tökély a felidézett tartalomból nő ki tudatosan. Az új világnak e mű által előidézett élményét, amelynek legfőbb lényege egy meghatározott tartalom elfogadása, nem lehet elmellőzni. Másodsorban ez az élmény csak akkor lehet esztétikai, ha a műalkotás formái idézik fel. Egy tartalom puszta közlése – a forma ilyen közvetítő-felidéző szerepe nélkül –, még ha erős érzelmi hangsúllyal történik is, az élet tartalma marad, amely, akárcsak az életben, felkelthet bizonyos érzelmeket, gondolatokat stb., de az esztétikumra jellemző kettősség nélkül: ilyenkor kiemelkedik valami a mindennapi életből, de emiatt azért nem veszti el a valósággal fenntartott kapcsolatát; viszont az, amit a műalkotások világszerűségének neveztünk, éppen abban áll, hogy a befogadót szembeállítják magának a valóságnak a lényegével, amely éppen ezért semmiképp sem lehet a közvetlen élet, hanem „csak" művészi visszatükröződése. Ahogy az alkotás folyamatában a tar-

talom egyre inkább megtelik formával, míg meg nem valósítja a forma és a tartalom azonosságát mint a mű szerkezetét, úgy az a tartalom, az a „világ", amelyet az egyszerű befogadói élmény tárgya alkot, eleve és minden pórusában annak a különös formának a terméke, amely a mű mindenkori konkrét tartalmát formálta.

A lényegileg tartalmi „naiv"-befogadói élmény formai meghatározottságát a valóság esztétikai visszatükröződésének korábban már kifejtett jellegzetessége határozza meg: a minden műfaj, minden műalkotás alapjául szolgáló egynemű közeg sajátossága, és a művészi megformálás ezzel elválaszthatatlanul összefüggő, élményeket irányító funkciója. Bármennyire eltérnek is egymástól a különböző egynemű közegek, mégpedig nem csak műfajonként, hanem a művészek személyisége, sőt ugyanannak a művésznek különböző egyedi művei szerint is, mégis megvan az a közös vonásuk, hogy a befogadót a mindenkori mű különös „világába" helyezik – gondoljunk csak az olyan formai elemekre, amilyen az intonáció, expozíció stb. – és éppen azzal kötik le, hogy e „világ" egynemű, és a felidézett élmények tervszerű irányításán alapul. A megformálás kudarcát csak úgy lehet ésszerűen értelmezni, hogy a művész nem tudta megadni művének a szándékolt világot-átfogó egyneműséget és ezért az ebben immanens-inherens módon meglevő irányítást. Egyre megy, hogy ezt maga a művész vagy a műértők, kritikusok stb. fogalmazzák-e meg a művészi szándékból, a művészet akarásának egységességéből stb. kiindulva, mivel az efféle ítéletek objektív értelme mindig az, hogy kudarcot vallott az ilyen tartalommal megtöltött egyneműségre törő szándék, és ez, mint más összefüggésben kimutattuk, jelentőség nélküli semmiség lenne, ha nem rejlene benne ilyen, egynemű „világot" felépítő tendencia.

Ha most ezt a helyzetet a befogadó élmény álláspontjáról vesszük szemügyre, akkor egy már korábban tárgyalt problémához jutunk vissza: ahhoz, hogy az egész ember egy (valamilyen egynemű közeg egyetemességére irányuló) ember egészévé változik át. Ennek az átváltozásnak az emberi tartalmát úgy fogalmazhatjuk meg, hogy az ember – mint mindjárt látni fogjuk: viszonylagosan – eltávolodik az élet közvetlen és közvetett összefüggésétől, elszabadul tőle, hogy átmenetileg kizárólagosan elmerüljön az élet egy konkrét aspektusának szemléletében, mely a világot – bizonyos szemszögből adódó – döntő meghatározások intenzív totalitásának ábrázolja. A különbség, amely az alkotói folya-

mat megfelelő magatartásához képest megmutatkozik, magából a dologból folyik: ebben az aktív elv az uralkodó, noha a világgal szembeni fogékonyság szakadatlanul működő és objektíve teljesen nélkülözhetetlen mozzanat benne; túlsúlyban azonban mégis az aktivitás mozzanatának kell lennie és maradnia itt, annak a tevékenységnek, amely az élettartalmat fokozatosan a mű tartalom–forma-azonosságává változtatja át. A befogadásban, amely közvetlenül a befejezett művel áll szemben, éppoly természetesen az átvétel mozzanata uralkodik, sőt ez a magatartás közvetlenül és elsősorban kizárólagosan csak receptív, befogadói. Közben például a képzelet aktívvá válik, kiegészítően, tolmácsolóan lép fel, de ez semmiképp sem szünteti meg a felvevői alapmagatartást, sőt, a kontempláció elsőbbsége éppen minden lelki tevékenységnek ebben a segítő szerepében fejeződik ki egészen tisztán. Mint már korábban megmutattuk, az ember aktív tendenciáinak, a külvilág konkrét adottságaiba való hatékony beavatkozás akaratának felfüggesztése a mindennapi gondolkodásban is gyakran játszik nélkülözhetetlen közvetítő szerepet a célkitűzés és konkrét megvalósítása között; magától értetődik, hogy e magatartást mint mozzanatot a tudományos kutatás sem nélkülözheti.

Az esztétikai befogadókészség mindkettőjüktől minőségileg különbözik. Az elsőtől mindenekelőtt abban, hogy éppen az önállóan kitűzött és konkrétan meghatározott cél hiányzik az aktivitás felfüggesztésének indítékai közül. Továbbá: a megadott okokból kifolyólag a konkrét aktivitások felfüggesztése az életben az aktivitásra törő szándékot nem szünteti meg, nem több ez, mint egy „reculer pour mieux sauter", és a szubjektum, az egész ember e felfüggesztés előtt, után és közben változatlan ugyanaz marad. Azáltal, hogy az esztétikai befogadókészség számára az aktivitás és a célkitűzés felfüggesztése egyszerre tudatosan átmeneti és abszolút, létrejön az egész ember ember egészévé történő átváltoztatásának szükségessége. Az egynemű közeg irányító-felidéző hatalma betör a befogadó lelki életébe, leigázza világszemlélése szokásos módját, mindenekelőtt egy új „világot" kényszerít rá, új vagy újonnan látott tartalmakkal tölti meg, és éppen ezzel arra bírja rá, hogy e „világot" megújult, megifjodott érzékszervekkel és gondolkodásmóddal felvegye magába. Az egész ember ember egészévé történő átváltoztatása tehát itt mind tartalmilag, mind formailag, mind ténylegesen, mind potenciálisan kitágítja és gazdagítja a befogadó lelkivilágát. Új tartalmak áramlanak belé, amelyek élménykincsét növelik, és miközben a

mű egynemű közege úgy irányítja, hogy ezeket befogadja és elsajátítsa, kifejlődik észlelőképessége is, hogy ezeket az új tárgyiassági formákat, vonatkozásokat stb. mint olyanokat felismerje és élvezze.

A befogadói magatartás ilyen felfogása magában véve kevés újat tartalmaz. De ha valóban helyesen akarjuk megérteni és értékelni, akkor az egész emberi élettel összefüggésben kell szemügyre vennünk, amit a modern esztétikák ritkán tesznek meg. E magatartást ugyanis félreismerik, ha – mint ez gyakran megesik – a mű hatásával szemben a befogadót lelki tabula rasa-nak, még használatlan gramofonlemeznek tekintik, amelyre tetszés szerint bármi felvehető. Másrészt éppoly hiányos és zavart okozó az a felfogás, amely az esztétikai hatást egyszerűen egyenlősíti saját közvetlenségével, és nem gondol arra, hogy megszűnése után miként visszhangzik és hat a befogadóban. Azt hisszük: a tulajdonképpeni esztétikai benyomás eme Előttje (Vorher) és Utánja (Nachher) nélkül valódi lényegét nem lehet teljesen és ezért a tényeknek megfelelően leírni. Mindenekelőtt hadd hangsúlyozzuk: a befogadó sohasem fehér lap a műalkotással szemben, a mű sohasem rajzolhat rá tetszés szerinti rejtjeleket. A befogadó, még a gyerek is, az életből jön, többé-kevésbé megrakva benyomásokkal, élményekkel, gondolatokkal és tapasztalatokkal, amelyek az idő, a természet, az osztály stb. befolyásolására többékevésbé megszilárdultak benne, de persze bizonyos körülmények között az egyéni vagy társadalmi válság átmeneti állapotában is lehetnek. Véleményünk szerint helyes volt az a korábban használt kifejezés, hogy az egynemű közegnek be kell törnie a mindenkori befogadóvá vált egész ember lelkivilágába, ha valódi esztétikai befogadóvá akarja alakítani, olyan emberré, aki felfüggeszti egyéb konkrét törekvéseit, és teljesen átadja magát a mű hatásának. Az itt létrejövő konfliktusok mind személyes értelemben, mind a közvetlenül társadalmilag, osztályszerűen meghatározott területen belül olyan sokrétűek, hogy még előzetes tipizálásuk kísérletét sem végezhetjük el itt. Csak annyit jegyzünk meg, hogy a műalkotások hatáslehetőségeinek abszolút szociális korlátozása, például annak kimondása, hogy proletár osztályalapokon létrejött mű nem hathat a polgárságra és megfordítva, lapos és tévútra vivő álláspont lenne. Beaumarchais *Figaró*jának vagy a mi korunkban Gorkijnak, a Patyomkin-filmnek, Brechtnek stb. a példái elevenen cáfolják ezt. De megengedhetetlen egyszerűsítés volna az is, ha feltételeznénk, hogy az ilyen befo-

gadó odaadás személyes-társadalmi feltételektől függő ellenállásai egyszerűen művészetellenes tendenciát fejeznek ki; ellenkezőleg, teljesen lehetséges, hogy éppen egy eleven, sőt szenvedélyes műérzék, a mű feltétlen hatékonyságának előérzete kerül konfliktusba a valóság egész emberének életfeladataival.

Nem kevésbé fontos és elméletileg nem kevésbé elhanyagolt az a probléma, hogy az esztétikai befogadás miként viszonyul a hatás Utánjához (Nachher der Wirkung). Az esztétikumban az egész ember konkrét aktivitásának, konkrét célkitűzéseinek felfüggesztése főként abban különbözik a mindennapi élet hasonló tevékenységétől, hogy itt épp azt folytatják magasabb szinten, épp arra a célra törekszenek konkrétan, amelynek kedvéért a felfüggesztés bekövetkezett, míg ha az ember esztétikai felfüggesztésből tér vissza az életbe, akkor azokhoz a tevékenységekhez tér vissza, amelyek folytonosságát a művészi élmény megszakította. Ez az élmény a legritkább esetekben tart fent közvetlen kapcsolatot e tevékenységekkel, és még ha ez fenn is áll, az élmény esztétikai jelenségének összefüggéséből nézve e kapcsolat többnyire véletlenszerű vagy legalábbis többé-kevésbé közvetett. A művészi élménynek ez az élettől elszigeteltnek tűnő sajátossága sok idealista esztétikában oda vezet, hogy teljesen vagy csaknem teljesen elhatárolják az emberek normális létezésétől; a legpregnánsabban ez a tendencia Kantnak az esztétikai magatartás „érdeknélküliségéről" szóló tanításában jelenik meg, amit más összefüggésben érintettünk már. Ebből úgy látszik, arra lehet következtetni, hogy az esztétikum lényegileg leszakadt az aktív életről, de ez az elmélet még elvontan is csak akkor oldható meg, ha az esztétikai hatás konkrét Utánját teljesen félreismerik. Az esztétika eleven és haladó irányzatai, mint például az ókor, a felvilágosodás, az orosz forradalmi demokraták stb. esztétikái mindig előtérbe állították a művészet nagy társadalmi jelentőségét, amely nemcsak egy többévezredes gyakorlattal bizonyítható, hanem elméletileg is meggyőzően vezethető le a művészet lényegéből, feltéve, hogy elfogulatlanul és kielégítően magyarázzák meg az esztétikai élménynek és életben megnyilvánuló Utánjának viszonyát. Az antik esztétika nagyon világosan felismerte ezt a problémát, amikor minden művészeti kérdésben közügyet, szociálpedagógiai kérdést látott. Vele szemben a modern esztétikák – kevés kivétellel – visszalépést jelentenek, egyrészt azáltal, hogy a művészi hatásnak ezt a módját teljesen, sőt elvileg elhanyagolják, és a művészet befogadását lényegében a műhelytitkok ismeretére redukálják,

másrészt pedig úgy, hogy elismernek ugyan egy ilyen társadalmi hatást benne, de ezt túlontúl direktnek, túlontúl konkrétnak és tartalminak tüntetik fel, körülbelül úgy, mintha a művészet azért lenne, hogy közvetlenül megkönnyítse meghatározott, konkrét társadalmi feladatok keresztülvitelét.

Az antik esztétika (és kevés méltó újkori követője) mindezekkel a hamis végletekkel szemben olyan magatartást foglal el, amely messzemenőkig megfelel a művészet valódi társadalmi szerepének. Elismeri az esztétikai élmények embereket erőteljesen befolyásoló, sőt bizonyos körülmények között még át is alakító hatalmát; ennyiben tehát eleve elutasítja az olyan elméleteket, amelyek az esztétikumot el akarják szigetelni a társadalmi élettől. De ezt a társadalmi funkciót nem egyik vagy másik konkrét-időszerű célkitűzés érdekében teljesített szolgálatnak tekinti, hanem abban látja a jelentőségét, hogy meghatározott művészetek meghatározott gyakorlása az emberi és ezért társadalmi élet formáló erőihez tartozik, és hogy a művészet az embereket olyan irányokban tudja befolyásolni, amelyek segítik vagy gátolják meghatározott embertípusok kifejlődését. Ezért Arisztotelész megkülönbözteti a zene pusztán érzéki élvezetet okozó hatását az ezzel persze mélyen összefüggő erkölcsi hatásával, amellyel „a jellemet és a lelket is befolyásolja". Központi problémának ezt az erkölcsi hatást tartja, azt, hogy a lelkesedés a lélekben erkölcsös érzéseket hív életre: „A lelkesedés azonban a léleknek mint az etikai élet hordozójának az indulata. Már a puszta mimetikus ábrázolás is, ritmus és ének nélkül, minden szívben összehangzó érzést hív életre. De mivel a zenének az a sajátossága, hogy gyönyörködtet bennünket, ahogy az erényé az, hogy helyénvalóan örvendezzék, szeressen és gyűlöljön, nyilvánvaló, hogy művelése közben nem annyira a tanulás és a megszokás a fontos, mint a helyes erkölcsi érzés és az erényes erkölcsök és nemes tettek okozta öröm. A ritmus és a dallam, mint képmások, nagyon megközelíti a haragnak és a szelídségnek, valamint a bátorságnak és mértékletességnek és ellentéteiknek igazi lényegét, és más etikai érzések és tulajdonságok sajátos természetét is. Ezt bizonyítja a tapasztalat. Hallgatjuk az ilyen bölcseket és kedélyünk áthangolódik. De attól az elfogadott szokástól, hogy a hasonló elszomorít vagy megörvendeztet, nem vezet hosszú út a valósággal kapcsolatos azonos magatartásig."[1] Az ezt követő fejtegetések so-

1. Arisztotelész, *Politika*. VIII. könyv. 5. fej.

rán ugyanezt állapítja meg a képzőművészetekről is, és hogy az irodalomról is így gondolkodik, az túlontúl jól ismert tény ahhoz, hogy itt behatóbban kellene foglalkozni vele. Tehát azt a társadalmi hatást, amelyet az antik filozófia a művészettől elvár, a legjobban talán Lessing már idézett szavaival lehetne összefoglalni, aki nemcsak ezeket az alaptendenciákat akarta korszerűen megújítani, hanem mindenütt az ókor tapasztalatainak és mindenekelőtt Arisztotelész katarzis-elméletének a nyomába szegődött. Az alapvető társadalmi célkitűzést Lessing így fogalmazza meg: „a szenvedélyek átalakulása erényes készségekké."[2]

Lessing ezt Arisztotelész katarzis-elméletének hamis értelmezéseivel vitázva mondja. Általános szokás az esztétikai irodalomban, hogy ezt, ténylegesen Arisztotelész alapvetését követve, kizárólag a tragédiára, a félelem és a részvét indulataira alkalmazzák. Mi viszont azt hisszük, hogy a katarzis fogalma sokkal kiterjedtebb. Mint az esztétika összes fontos kategóriája, elsődlegesen ez sem a művészetből jött az életbe, hanem az életből származott át a művészetbe. Mivel a katarzis a társadalmi élet állandó és jelentős mozzanata volt és maradt, visszatükröződése a művészi megformálás mindig újból felhasznált motívuma, sőt mi több, a valóság esztétikai ábrázolásának formáló erői közé tartozik. Makarenkóról írott esszémben részletesen kifejtettem pedagógiájával kapcsolatban, milyen e kölcsönös vonatkozás az élettények, ábrázolásuk és életre való alkalmazásuk között.[3] Azt is megpróbáltam ott bebizonyítani, hogy noha a katarzis már az életben is bizonyos vonzódást tanúsít a tragikum iránt, és ezért esztétikailag ott objektiválódik a legpregnánsabban, de tartalmilag ennél tágasabb kört fog át. Ha most az előtt a kérdés előtt állunk, vajon ez a megállapítás még nagyobb általánosítást enged-e meg, akkor újból emlékeztetnünk kell az esztétikum defetisizáló jellegéről szóló korábbi fejtegetéseinkre, és ezzel összefüggésben ennek pozitív tartalmára is: arra, hogy minden művészet, minden művészi hatás magában foglalja az emberi élet magvának felidézését – ahol is minden befogadó számára felmerül a goethei kérdés, hogy ő maga héj-e vagy mag –, és ezzel elválaszthatatlanul egyúttal egyesíti az élet (a társadalom, a természettel kapcsolatos társadalom

2. Lessing, *Hamburgi dramaturgia.* 78. szám. Lessing, *Laokoón. Hamburgi dramaturgia.* Akadémiai Kiadó, 1963.

3. Lukács, *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus.* Szikra, 1952. 153. l. és kov.

alkotta vonatkozások) kritikáját. Mivel, mint kimutattuk, a befogadói élménynek közvetlenül tartalminak kell lennie, e problémakomplexumot ama „világ" központi tartalmaként nyilvánítja ki, amelyet a műalkotás benne a nyilvánvalóság erejével felidéz. Mivel minden műalkotás páratlan egyedi műként, páratlan egyedi tartalomként nyilvánul meg a befogadó előtt, e problémakomplexum csak a legritkább esetekben lép direkt módon előtérbe. De láthatatlanul mindenütt jelen van. Az a mód, ahogyan az esztétikai forma feldolgozza, az egynemű közegben és közeg által működésbe hozza tartalmát, megmutatja minden igazi műalkotás legáltalánosabb eszmeiségét és a formáknak a befogadók élményeit irányító erejében olyan intenciót hoz létre, amely erre a középpontra irányul. A mindennapok egész emberének egy konkrét műalkotást mindenkor befogadó ember egészévé történő átváltoztatása éppen ilyen szélsőségesen individualizált és egyúttal legeslegáltalánosabb katarzis felé törekszik.

Hogy jobban megérthessük az ilyen hatásokat, emlékeztetnünk kell az esztétikai szféra egy további, fontos és már eddig is többször tárgyalt jellegzetességére: elvi pluralizmusára. Ezt a kérdést eddig a művészet keletkezés- és hatás-fejlődésének oldaláról vettük szemügyre. Most az emberek létezésének összességében betöltött társadalmi, az emberiség ügyével kapcsolatos funkciója lép előtérbe. Az ember eredeti, de éppen ezért rendkívül korlátolt egységét, egész emberként megnyilvánuló közvetlen létezését többé vagy kevésbé – persze csak viszonylagosan – aláássa a civilizáció fejlődése. Anélkül, hogy elfogadnánk a romantikus kritikát az ember szétdarabolásáról, különböző specialitásokra történő tagolásáról, nem tagadható, hogy néhány fejlett társadalomban, mindenekelőtt a kapitalizmusban hatékonnyá válnak ilyen irányú tendenciák. Korábban, amikor olyan részletesen foglalkoztunk a művészet defetisizáló küldetésével, megmutattuk már, hogy e folyamatban a szabályozó szerepét kell betöltenie, vagy egy orvosét, aki a haladás bizonyos betegségeit gyógyítja. A normális állapot, az emberek egészsége lehetőséget ad a minden oldalról történő kibontakozásra, amelyet a fejlődés egyes korszakai, legalábbis az uralkodó osztály egy része számára megvalósítottak, s amelyet a forradalmi demokrata és szocialista irányzatok az egész emberiség számára követelnek, és az utóbbiak elvileg meg is tudnak valósítani. Mármost az egyén szempontjából eszménykép a képességek, az élettel kapcsolatos összes lehetséges eleven viszonyok minden oldalú kibontakozása; egyaránt magában foglalja

azt, amire törekedni érdemes és a pusztán elért eredmények állapotát is. Mint tudjuk, minden műalkotás, minden műfaj az ember egészéhez fordul, és ebből máris világosan kitűnik, hogy az itt megvalósuló egység és teljesség olyan igazi és intenzív ugyan, mint sehol másutt az életben, de a minden oldalú embernek csak egy aspektusát tudja mozgósítani. A műfajok és egyéni művek pluralitásában objektiválódik a minden oldalú ember igazi egysége és teljessége: létezése és potenciálisan mindig meglevő hatékonysága bizonyítja, hogy ez az eszmény teljesen még ugyan seholsem valósult meg, de nem tartalmaz semmilyen transzcendentális dolgot (transzcendentális „Legyent" sem), hanem az emberiség valódi létezését, valódi fejlődését tükrözi vissza. A műfajok és egyedi művek pluralitása egyrészt az ilyen valósággal kapcsolatos egyedi vonatkozások belső teljességét, intenzív végtelenségét fejezi ki, és ezzel együtt azt is, hogy éppen az ember egészében megvalósuló emberi teljességre irányul; másrészt és ezzel egyidőben az is kifejezésre jut benne, hogy az ember mindenkor csak ilyen viszonylatot valósíthat meg, és hogy megvalósításának általános módja rendkívül sokféle, a konkrét pedig egyszerűen végtelen. Tehát bármilyen tökéletes is egy műalkotás mint az eszme megvalósulása, bármilyen lehetségessé teszi is a befogadása a maradéktalan kielégülést – ami látszólag megszünteti az eszmény fogalmát –, a mindenoldalú ember tényleges megvalósulását az ilyen aktusok sokasága sohasem érheti el teljesen; enynyiben az emberek számára saját mindenoldalúságuk bizonyos értelemben mégiscsak szükségképp eszmény, konkrétabban: egy végtelen megközelítési folyamat célja marad.

Fürkéssz a Lét műhelyében
mindig egészet a részben.
Semmi héjban, semmi magban:
mert ami kint, bent is az van.
Villám-szemed igy hatol be
a nyitott-szent rejtelembe.*

(Szabó Lőrinc fordítása)

* *Müsset im Naturbetrachten*
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichst ist draussen:
Denn was innen, das ist aussen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig offentlich Geheimnis.
Goethe: Epirrhema

A benső és a külső azonosságának gondolata régóta meghitt ismerősünk. Most már az a következtetés sem lehet meglepő, hogy a világgal kapcsolatos viszony, amely az embereket személyiségük igazi maggá való kifejlesztésében segíti, a legszorosabban összefügg a világ ilyen szemléletével. Még nyilvánvalóbb, hogy a világ szemlélésének ez a módja az esztétikum felé tart, és hogy a műalkotás a világnak éppen azt a visszatükröződését nyújtja, amely egyedül alkalmas arra, hogy e tendencia konkrétan kiteljesedjék benne. Maga Goethe az esztétikumon túlmutató, és persze ennyiben, de csakis ennyiben filozófiailag nem mindig helytálló módon ismételten kifejezte ezt az emberekre való vonatkoztatást, a tárgyi világnak ezt az emberekre való összpontosítását. Így pl.: „Nem tudunk semmilyen világról, csak ami az emberekre vonatkozik; csak olyan művészetet akarunk, amely e vonatkozás lenyomata."[4] Ennek az antropomorfizáló szemléletmódnak a puszta megállapítását – amely fontos a művészet szempontjából, de több mint problematikus, ha a világgal, a természettel kapcsolatos viszonyt, a természet igazi magánvalójának visszatükröződését tartjuk szem előtt – Goethe joggal nem tartja kielégítőnek. Ezt mondja: „A képzőművészet a láthatóra van utalva, a természetesség külső megjelenésére."[5] De azonnal felismeri azt is, hogy a természetesség fogalma nemcsak valami vizuálisan objektívet, hanem egyúttal valami emberit, mégpedig erkölcsit, vagyis társadalmi morált is tartalmaz. Ha most arra gondolunk, hogy miként fogta fel ez a korszak az erkölcsösséget, attól kezdve, hogy Goethe és Schiller a *Wilhelm Meister* keletkezésének ideje táján megbírálta Kant szubjektív etikáját, egészen addig, amíg e tendencia Hegel jogfilozófiájában a moralitás és az erkölcsösség szembeállításával betetőződött, akkor világosan láthatjuk, hogy itt Goethe az ember társadalmilag aktív tevékenységére gondolt. Ezért esik különös súllyal a latba Goethének az az imént idézett aforizmát kiegészítő megjegyzése, hogy a művészet minden tárgyát aszerint kell megítélni, mennyire alkalmas „a természetesség erkölcsös kifejezésére".

Goethe ezzel megadta a filozófiai alapját annak, hogy a katarzist a művészetre általában és a képzőművészetekre különösen általánosítsuk. Ha ugyanis az embernek a természeti tárgyakkal és együttesükkel kapcsolatos vizuális viszonya erkölcsös – ismételten

4. I. m. XXXV. köt. 320. l.

5. I. m. 303. l.

emlékeztetünk arra, amit a társadalom és a természet anyagcseréjének visszatükröződéséről mondtunk –, akkor a művészi képmás által előidézett hatásba egy jogosan erkölcsösnek jellemezhető megrázkódtatás tör be. A meghatódottságba, amelyet a befogadóból az új, a mindenkori egyedi mű kivált, közvetlenül egy negatív kísérő érzés vegyül: a befogadó sajnálja, sőt valamiképpen szégyenli is, hogy a valóságban, a saját életében nem vett észre valamit, ami olyan „természetesen" kínálkozik az ábrázolásban. Azt hisszük, nem kell már részletesen kifejtenünk, hogy ez a szembeállítás a világ előzetes fetisizált szemléletét és ennek a műalkotásban kialakult defetisizált kép segítségével történő szétrombolását, a szubjektivitásnak e megrázkódtatásban megnyilvánuló önkritikáját tartalmazza. Rilke egyik versében egy archaikus Apollón-torzót ír le. A költemény – eddigi fejtegetésünkkel teljesen megegyezően – abban csúcsosodik ki, hogy a szobor felszólítja a nézőt: „Változtasd meg életedet!" Az a gazdagodás és elmélyülés, amelyet a képzőművészet minden igazi alkotása előidéz, és ami mellesleg szólva – felébreszti és kifejleszti az emberek műérzékét, aligha képzelhető el egy ilyen összehasonlítás nélkül, legyen bár ez csak egy alig tudatos kísérőérzés, erősebb vagy gyöngébb emocionális hangsúllyal. (Itt ismét megmutatkozik, hogy a művészet befogadásának élménye nem érthető, ha az előzményeket nem vesszük figyelembe.) Az élmény előtti ént illető szemrehányás, és az élmény utáni én előmozdítása – még ha az élmény közvetlenségében mindkettő csaknem teljesen elfakul is – lényeges tartalmát alkotja annak, amit korábban a katarzis legáltalánosítottabb formájának mondtunk: annyira felrázzák a befogadó szubjektivitását, hogy ennek következtében életében tevékenykedő szenvedélyei új tartalmakat, új irányt kapnak, és ily módon megtisztítva „erényes készségek" lelki alapjává válnak.

Anélkül, hogy vitázni akarnánk Arisztotelész fejtegetéseinek azzal a konkrét tételével, hogy a tragikus katarzis tartalma a félelem és a részvét, csak annyit jegyzünk meg itt, hogy egyrészt a tragédia az ember külvilággal kapcsolatos legkiélezettebb vonatkozásait tartalmazza, hogy létezésének ebben megnyilvánuló legszélsőségesebb ellentmondásossága e tartalomnak megfelelő hévvel és intenzitással hat öntudatára, és ennek megfelelően előidézi a katarzis klasszikus formáját. Ezért egyáltalán nem meglepő, hogy gondolatilag először ezt az elméletet taglalták és értelmezték behatóan, és hogy súlya minden más megnyilvánulási mó-

dot többé-kevésbé háttérbe szorított. Ha azonban Arisztotelésznek azokra a már idézett szociálpedagógiai megjegyzéseire gondolunk, amelyeket a zenéről tett – és nyugodtan megállapíthatjuk, hogy e kérdést, más mélységben, intenzitásban stb. Platón is hasonló célzattal közelítette meg –, akkor láthatjuk, hogy itt is, noha más tartalmakkal, és minden egyéb különbözőség ellenére, más „erényes készségek" kifejlesztésére törve, katarzisos hatásokról van szó; ugyanez vonatkozik az antik esztétika más világos utalásai szerint a képzőművészetekre is.

Másrészt a tragédia elemzésénél azt sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy tartalma és specifikus megformálása éppen a külső és a benső egységén alapul. Azáltal, hogy a tragikus szenvedély ellenállhatatlan hatalomként tör elő a lélekből, a normális-mindennapi tudat álláspontjáról a lélekhez képest „külsővé" válik, ugyanakkor pedig a sors, amely a külvilággal összeáll, a tragikus bonyodalom során a sors sújtotta személy saját szükségszerűségévé, saját sorsává fejlődik. Ha a hős és a sors között nem jön létre ilyen bensőséges affinitás, akkor szükségképpen célt téveszt a legmélyebb tragikus megrázkódtatás is; a tragikum, mint a történelem folyamán annyiszor, értelmetlen borzalommá torzul, vagy mindennapos érzelgősséggé laposodik. Nyilvánvaló, hogy a tragédia esztétikai és ettől elválaszthatatlanul etikai és társadalmi jelentősége éppen az életnek abban az igazságában rejlik, amelyet a művészet megtisztítva és felfokozva tükröz vissza. Ebből következik, hogy az egyéniség igaz voltát csak a legszélsőségesebb próbák igazolhatják, és az a kérdés, vajon mag-e vagy héj, végső soron megfelelően csak itt válaszolható meg. Ezért hozza a tragédia létre a katarzis legpregnánsabb, legsajátlagosabb formáját. De mivel mindenütt felmerül a külső és a benső dilemmájának mint az élet problémájának megoldása – és mindenütt a legszorosabban összefügg a személy magvasságával –, és mivel az esztétikai szféra pluralisztikus szerkezete következtében az élet minden kérdéstípusára társadalmi szükségszerűséggel létrejött és mindig újból létrejön a művészet egy válasz-típusa, azt hisszük, a katarzis-fogalom általánosítása nem konstrukció, hanem segítség abban, hogy egy meghatározott oldalról kifejezzük az esztétikum lényegét.

Amikor, nézetünk szerint teljesen jogosultan, kiterjesztjük a katarzis élményét minden egyes igazi művészet igazán mély hatásaira, akkor rögtön korlátozó fenntartásokat is kell tennünk, nehogy dialektikátlan általánosítása megsemmisítse vagy legalábbis

letompítsa e fogalom esztétikai-etikai konkrétságát, élességét és meghatározottságát. Mindenekelőtt abból kell kiindulnunk, hogy minden esztétikai katarzis megrázkódtatások tudatosan előidézett, koncentráló visszatükröződése, amelyek eredetije magában az életben mindig megtalálható, itt persze úgy, ahogyan a tettek és események menetéből spontánul kinő. Ezért szükséges megállapítanunk, hogy a művészet-előidézte katartikus válság a befogadóban az élet ilyen konstellációinak leglényegesebb vonásait tükrözi vissza. Az életben ilyenkor mindig etikai problémáról van szó, és ezért az esztétikai élmény tartalmi magvát is ennek kell szolgáltatnia. Mármost világos, hogy abban a módban, ahogyan az etika szabályozza az életet, a katartikus fordulat a lehetséges etikai döntések rendszerében csak specifikus határeset; lehetségesek emellett – hogy csak egy főkérdést emeljünk ki – teljesen érzelemmentes döntések is, amelyek éppolyan, sőt sok esetben erősebb, tartósabb, állhatatosabb etikai magatartásokat hívnak életre, mint a katartikus megrázkódtatások. Hiszen az etikum lényegéhez tartozik, hogy a következetes kitartás hierarchikusan magasabb rendű benne, mint a mégoly szenvedélyes, őszinte és mélyen átérzett lelkesedés. Az etika tehát joggal tekint állandóan kritikai bizalmatlansággal arra, amit Dosztojevszkij találóan fogalmazott meg a „hirtelen hőstett" kifejezéssel. Az irodalom is ismételten kifejezett ilyen kritikai bizalmatlanságot; elég, ha arra a nagyszabású leírásra emlékezünk, amelyet Karenin, Anna és Vronszkij alakjainak szentel Tolsztoj; mindhárman mélyen átérzett igazi katarzist éltek át Anna betegágyánál, és őszintén meg voltak győződve arról, hogy át tudják alakítani életvitelük alapjait, hogy azután lelki hétköznapjaik áradata fokozatosan és ellenállhatatlanul régi létezési formáik közé sodorja vissza őket. Ha tehát az emberek erkölcsi életében teljesen jogosult a katarzis kiváltotta „hirtelen hőstettek" iránti etikai gyanú, noha természetesen nem ritka az sem, hogy az ilyen krízisekből valaki etikailag valóban újjászületik, akkor a valóság művészi ábrázolásában még szembetűnőbb e kétértelműség. Későbbi fejtegetéseinkben kimerítően foglalkozunk majd azzal, hogy az ember az életben szükségszerűen meghatározott egyes cselekvésekre, elhatározásokra stb. törekszik, míg a művészettel kapcsolatos beállítottságában éppen az élményeknek a valóság ilyen konkrét jelenségeihez való kötöttségét függeszti fel ideiglenesen, úgyhogy összszemélyiségével átadja magát a mindenkori esztétikai benyomásnak, és e hatások etikai következményei csak a befogadás után

mutatkozhatnak meg, amiért is sokkal többértelműeknek, többrétegűeknek kell lenniük, mint azoknak a befolyásoknak, amelyeket maga a gyakorlati élet vált ki.

Ezt a többértelműséget még az is fokozza, hogy a katarzis – ismét több tekintetben – negatív is lehet. Arról már nem is beszélünk, hogy olykor, szándékosan, a gonoszt leleplező, elijesztő hatása van; főként a nagy vígjátékokban gyakori ez. Gogol a *Revizor*ban ábrázolta a nevetés, a kinevetés eme negatív katartikus hatását, amikor a rendőrfőnök, akit a lezajlott cselekmény a szemünk előtt leleplezett, a nézőkhöz fordul, és a következőket mondja: „Mit nevettek? Saját magatokon nevettek!" De ezen túlmenően a katartikus hatás – nemcsak a szerző szándékától, hanem a mű tartalmától is függetlenül – etikailag problematikus, sőt negatív irányban is megindulhat. Viszonylag még egyszerű eset, amikor a befogadókészség bizonyos közvetlen jelentésformákhoz tapad, és a szándékolt és megvalósított mű teljessége elkerüli a figyelmét. Ez éppen nagy átütőerejű műveknél fordulhat elő gyakran, és eltérítheti, morálisan kétes utakra csalhatja a katarzist. Goethe ezt a tendenciát *Werther*e megjelenése után nagyon hamar észrevette; kis költeménye, amely a mű népszerűségének alapját könnyű kézzel vázolta fel, úgy végződik, hogy a szeretett és gyakran utánzott hős e szavakkal fordul olvasóihoz: „Légy hát férfi s engem ne kövess".*

A katartikus hatás átcsapása azonban tiszta morális negativitássá is fokozódhatik. E fejtegetések keretei között nem követhetjük az így létrejövő problémát a maga igen bonyolult tényleges elágazásaiban, mert ehhez behatóan meg kellene határoznunk és egymással helyes viszonyba kellene hoznunk az itt döntő etikai kategóriákat. Itt csak két fontos körülményt emelhetünk ki, és azt is csak futólagosan. Az első az ilyen kategóriák konkrét megjelenésmódjaiban megnyilvánuló történelmiség, és az ezzel járó történelmi viszonylagosság és ellentmondásosság; például az, ami társadalmilag-történelmileg új és haladó, nagyon gyakran szakít az uralkodó etikai nézetekkel, és ezért úgy jelenik meg, mintha gonosz lenne, amit még az is kiegészít, hogy az új és a haladó maga is nagyon ellentmondásos formákban fejeződhet ki, sőt az emberiség ügyének szempontjából mélyen ellentmondásos is lehet. Ezt a kérdést persze elsődlegesen maga az élet veti fel. Gondoljunk például Napóleon alakjára, és arra a befolyásra, amelyet

* „Sei ein Mann, und folge mir nicht nach."

személyisége oly különböző figurákra gyakorolt, mint Rastignac, Julien Sorel és Raszkolnyikov (vegyük itt ezeket konkrét és valóságos társadalmi helyzetek típusainak). Minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy a sorsuk visszatükröződéséből kiinduló katartikus hatás nagyon könnyen csaphat át morális meghasonlottságba, sőt tiszta negativitásba; gondoljunk csak arra, hogy tükröződött a Raszkolnyikov-tragédia Szavinkov-Ropsinnál, a későbbi szociálforradalmár írónál. Az ilyen hatások lehetőségét – másodszor – még az is megalapozza és erősíti, hogy a morálisan elvetendőnek semmiképp sem kell mindig azt jelentenie, hogy az ember „teremtményszerűen" kudarcot vall az erkölcsi normák fenségével szemben, hanem rossz maximák tételezésévé is fokozódhatik. Ilyen esetekben nem arról van szó, hogy az ember visszariadt a morál törvényeitől, és a pusztán közvetlen, megszokott és ösztönös stb. hétköznapok zűrzavarába süllyed vissza, hanem ellenkezőleg arról, hogy e szint fölé emelkedik, és – formálisan – hasonlóképpen dolgozza fel a saját partikularitását, és fokozza fel magát, ahogyan ezt a morális cselekvésben elérheti. Itt a jót a rossztól a maxima tartalma, nem pedig emberalakító ereje különbözteti meg. Mivel pedig az esztétikai katarzis közvetlenül mindenekelőtt a saját hétköznapisága fölé fokozza fel az embert, elvileg semmiképp sincs kizárva az ilyen magatartás felé való fordulás, és megvalósítását néhány esetben meg is könnyíti az imént jelzett történelmi dialektika és ellentmondásosság.

Bármilyen meggyőző tehát – világtörténelmi értelemben – Arisztotelész katarzis-elméletének lessingi értelmezése, ha a gyakorlatot elemezzük, nagyon könnyen támadhat kétségünk és aggályunk eme elmélet kihatásainak etikai egyértelműségét illetően. Az idős Goethe késői *Tallózás Arisztotelész Poetikájában (Nachlese zu Aristoteles' Poetik)* című művében hangot adott ennek: „Aki most egy valóban erkölcsös belső fejlődés útján előrehalad, az érzi és meg is vallja, hogy a tragédiák és tragikus regények semmiképp sem csendesítik el a szellemet, hanem a kedélyt és azt, amit szívnek nevezünk, nyugtalanságba hozzák, és ingatag, bizonytalan állapot felé vezetik; az ifjúság szereti ezt, és ezért szenvedélyesen pártját fogja az ilyen alkotásoknak."[6]

Goethe fejtegetései mindenekelőtt a tragédiával foglalkoznak, de már nála is minden művészetre vonatkoznak, főként a zené-

6. Goethe, *Nachlese zu Aristoteles' Poetik.* Jubiläumsausgabe, XXXVII. kot. 81. l.

re. Ebben ugyanis – akárcsak más formák között a képzőművészetekben – a meghatározatlanság és sokértelműség szellemi és morális értelemben messze meghaladja azt a fokot, amelyről az irodalommal kapcsolatban beszéltünk. Thomas Mann – a *Tristan*tól a *Faustus*ig – nagyon behatóan ábrázolja ezt a problémakört, de a sokkal szelídebb és szellemileg kevésbé éles Hermann Hesse is nyomon követi például *Steppenwolf*jában a zene etikai hatásának kérdésességét. Hőse e gondolatait a német fejlődéssel kapcsolatos elmélkedéseivel köti össze, és egy szenvedélyesen önkritikus monológban a következőket mondja: „Mi, szellem emberei, ahelyett, hogy férfiasan védekeznénk ellene, és a szellemnek, a logosznak, a szónak engedelmeskednénk és neki szentelnénk figyelmünket, mindnyájan egy szavak nélküli nyelvről álmodozunk, amely a kimondhatatlant mondja ki és az ábrázolhatatlant ábrázolja. A német szellem képviselője, ahelyett, hogy a lehető leghívebben és legbecsületesebben játszott volna hangszerén, mindig a szó és az értelem ellen áskálódott, és a zenével kacérkodott. A zenében, csodálatos, üdvözült hangképződményekben, csodálatosan tiszta érzésekben és hangulatokban, amelyeket sohasem unszoltak megvalósulásra, tombolta ki magát a német szellem, miközben elhalogatta tényleges feladatainak többségét." Az ellentétbe való átcsapás itt nyíltan kiviláglik. Elmellőzhetjük Richard Wagner alakját Heinrich Mann *Alattvaló*jában, mivel ebben gondolatilag legalábbis részt kap Wagner művészetének bírálata, de ha a Csapajev partizánvezér életéről szóló szép szovjet filmre gondolunk, amelyben egy kegyetlen, sőt vérszomjas fehér tábornok szerepel, aki szabad idejében lelkesülten, sőt nem is rosszul Beethovent játszik, akkor ez a sokértelműség máris világosan előttünk áll.

Ha mindezeket az aggályokat egymás mellé állítjuk, akkor úgy tűnik, mintha a katarzis lényege magában a tragédiában is – a zenéről még csak nem is beszélve – önmaga felbomlasztása felé közeledne. Különösen éles ez az ellentét, ha ismét meggondoljuk, hogy a platóni és arisztotelészi antik esztétika milyen rendkívüli egyértelműséggel foglalt itt állást. Emellett ez már a polisz felbomlási jelensége; virágkorában az esztétika és az etika bizonyára még sokkal egyenesvonalúbban és feltétlenebbül függött össze. (Hiszen a polisz felbomlási válságának terméke még az is, hogy Platón elutasította a művészetet.) Mégis úgy látjuk, ez az ellentét nem kizárólagos. Az állampolgárságnak és az etikának (és ezzel az esztétikának és az etikának) ez a polisz virágkorában meg-

valósuló szoros kapcsolata egyszeri konstelláció volt a világtörténelemben. Az egyéni magánélet súlya, amely már a sztoánál és Epikurosznál is világosan érezhető, a társadalmi-történelmi fejlődés során egyre világosabban érvényesül, és egyre bonyolultabbá teszi az egyedi személyiség, valamint az emberi nem közti kapcsolatot az összes őket összekötő közvetítésekkel együtt, persze anélkül, hogy a kapcsolatot megszüntetné, ellenkezőleg, egyre erőteljesebben gazdagítja új tartalmakkal azt. Lessing csaknem antik állásfoglalása már olyan korszak terméke, amikor „heroikus illúziókat" tápláltak egy újból életrekelő polisz iránt; ezek a nagy francia forradalomban érték el tetőpontjukat. Szétporlásuk olyan társadalmi, egyéni és (a szó legtágabb értelmében vett) ideológiai állapotot teremt, amely előidézi az általunk elemzett bonyolult és sokértelmű jelenségeket. Ez azonban csak bonyolultabbá tehette, de semmiképp sem szüntethette meg az esztétikai katarzis és az etikai magatartás közti kapcsolatot. Ha erről lemondanánk, akkor minden magas rendű művészetről le kellene mondanunk. Ez napjainkban természetesen tömegesen előfordul, és egyike azoknak az erőknek, amelyek az igazi művészetet tetszetős vagy lebilincselő belletrisztikává alacsonyítják. Olyan nagy művész-moralista is, mint Brecht, nyilvánvalóan ragaszkodik a katarzis magvához, noha mély bizalmatlansággal tekint minden pusztán emocionális művészi hatásra. Az elidegenítési effektus, amelynek esztétikailag problematikus voltával e mű más helyein foglalkozunk majd, ki akarja iktatni a pusztán közvetlen, élményszerű katarzist, hogy helyet szorítson egy olyannak, amely a hétköznapok egész emberének ésszerű megrázkódtatásával valódi átváltozásra kényszeríti az embert. Minden szöges ellentét mellett is a rilkei „Változtasd meg életedet!" Brecht művészi szándékának is axiómája.

Noha meg vagyunk győződve arról, hogy jogosan általánosítottuk a katarzis fogalmát, még egy fenntartást kell ehhez hozzáfűznünk, hogy érvelésünk esztétikai jellegét is helyesen világíthassuk meg. Az eredeti esztétikai élmény szempontjából az igazi műalkotások befogadása mindig lényegében hasonló megrázkódtatással jár. De ezek egyúttal minőségileg különböznek is egymástól. Nemcsak abban az értelemben, hogy, mint ez természetes is, minden műalkotás másfajta emóciókat vált ki, és hogy ezek még ugyanannak a műnek különböző befogadóinál is szükségképpen eltérnek egymástól, hanem általánosabb szinten is, nevezetesen a különböző művészeti ágak és műfajok elvileg különböző

emóciókat idéznek fel, úgyhogy az egyes emóciók végtelen változatossága egy pluralisztikusan tagolt világegyetemben játszódik le. Beethovennél, Rembrandtnál vagy Michelangelónál egyetmást joggal nevezhetünk tragikusnak, de ha legáltalánosabb, végső egységükön belül Szophoklésszel vagy Shakespeare-rel hasonlítjuk össze őket, akkor egyúttal az is rögtön megmutatkozik, hogy éppoly mélyreható, specifikus, minőségi különbségek is vannak köztük. E fenntartás ellenére azt hisszük, jogosultan emeltük ki azt is, ami mindnyájukban közös. Mert az igazi esztétikai tartalom csak e sarkok közti feszültségnek, egyidejű létezésüknek és működésüknek eredményeképpen jön létre.

A tudományos visszatükrözés megszünteti a közvetlenséget; ezzel összehasonlítva hangsúlyoznunk kell az esztétikai visszatükröződés közvetlenségét, de a mindennapi életben megnyilvánuló közvetlenséghez viszonyítva az esztétikai szintén megszűntnek tekinthető; az esztétikai tételezés különösségét éppen az adja, hogy ez a megszüntetés egy új, másutt egyébként fel nem lelhető közvetlenség megteremtésében rejlik. A mindennapi élet közvetlenségében a lényeg, az általános lappangva mindenütt jelen van ugyan, de – éppen megszüntetése útján – elő kell bányászni rejtekhelyéről. A műalkotás közvetlenségében a lényeg, az általánosság egyszerre rejtett és nyilvánvaló. Így jön létre a műalkotásban egy olyan „világ", amely egyrészt megjelenési formájában minőségileg, elvileg különbözik a létező (és a tudományosan megismert) valóságtól, de másrészt tartalmazza ennek lényeges szerkezetét, kategoriális felépítését, és csak olyan átcsoportosítást, olyan funkció-változtatást végez rajta, amely az emberi felvevőképességhez, emberi élményszükséglethez igazítja. Ezt a problémát is többször érintettük már; nem csak ott, ahol kifejezetten ilyen megfelelésről volt szó, és ahol elutasítottuk hedonisztikus-közvetlen megszüntetését, hanem ott is, ahol Goethéhez csatlakozva e „világ" természetességéről beszéltünk. Mindkét körülírás ugyanarra vonatkozik: a közvetlenség és az értelmi telítettség imént jelzett feszültségére; a lényeg jelenségben történő bensővé válására; a művészi világ immanens bevégzettségére és megbízható teljességére, arra, hogy e világ e tekintetben – de kizárólag csak ebben – túlmegy az emberek számára adott objektív valóságon, amely éppen szokott határainak ilyen túllépésével igazolja evilágiságát, létezése egyedüli realitását.

Keller a tényállás helyes leírásához egy ezzel kapcsolatos helytelen magatartás leírását is hozzáfűzi, és így akaratlanul találóan

bírálja meg az esztétikai visszatükröződés valóságának hamis felfogását. Az úgynevezett illúzió-elméletre gondolunk. Keller Pankraz-a ugyanis ezt mondja: „Mivel mármost minden egyéb olyan találóan igaznak és egésznek látszott, és én a tulajdonképpeni és igazi világnak tartottam, egészen ... ráhagyatkoztam ..." Ily módon Pankraz a valóság shakespeare-i hű visszatükröződését illúzióvá változtatja át, akárcsak Don Quijote a lovagregényeket, és sok szempontból hasonló sors jut neki osztályrészül. Ez már magában foglalja az illúzió-elmélet bírálatát. A modern filozófia keletkezésének nagy korszaka igen keményen ítélte meg az illúziókat; egyszerűen tévedéseknek, álmoknak, a világ megismerésének céljai és módszerei terén elkövetett hibáknak nevezték őket; ebben a tekintetben Bacon, Descartes és Spinoza között teljes egyetértés uralkodott. Ha ily módon az illúziók gyakorlati következményeit gyakran nem is vették figyelembe, a XVII–XIX. század nagy forradalmai fontos tapasztalatokkal szolgáltak, főként a világtörténelmileg haladó, illetve a szubjektivitást túl nem lépő, üres illúziók közti különbséget illetően; a forradalmaknak ezt a tanát a legpregnánsabban Marx dolgozta ki.

Csak amikor ez a korszak is tovatűnt, amikor az illúziók már merőben tétlen álmodozásokká váltak, amikor a donquijotizmus oblomovizmussá változott át, tettek kísérletet arra, hogy az esztétikailag visszatükrözött világ titkát – tudatos – illúzióban találják meg. Ennek az álláspontnak a tarthatatlansága eddigi fejtegetéseinkből is kiderül, anélkül, hogy további vitára volna szükség. Ezt az elméletet itt egyáltalán csak azért említettük meg, mert kontrasztként megvilágítja azt a valóság és esztétikai visszatükröződése közti viszonyt, amelyet kifejtettünk. Először is az illúzió merőben szubjektív jellegű, másodszor: e szubjektivitásból kiindulva korrigálni akarja az objektív valóságot, jobban mondva egy szubjektív álmokból szőtt jobb valóságot akar vele szembeállítani. A modern szubjektivista ismeretelméletek szintén segítenek az ilyen elméletek kialakításában. Ez azonban mit sem változtat tarthatatlanságukon. A szubjektivitás közvetítésének segítségével létrejövő specifikus objektivitást nem küszöböli ki, hogy az esztétikai képződmények mint a valóság visszatükröződései, nem akarják és nem is tudják kiiktatni a szubjektivitást; az illúzió lényegéhez semmi köze sincs, hogy az alkotók s a befogadók tudnak az esztétikai aktusok és képződmények visszatükröző jellegéről. Ez persze nem jelenti azt, mintha ezek az aktusok végrehajthatók volnának a társadalmi aktivitással kapcsolatos vi-

szony nélkül. Az esztétikai visszatükröződés lényegileg nem válhat a társadalmi tevékenység közvetlen alapjává, mint az illúzió, amelynek lényege éppen abban rejlik, hogy – helytelenül – a valóság igaz és gyakorlatilag értékesíthető képmásával tévesztik össze. Az úgynevezett tudatos illúzió a művészetet a hiú ábránd szintjére alacsonyítja le, valóságlehetőségeinek sorából éppen azt távolítja el, amelynek legpregnánsabb formája az imént kifejtett katarzis: nevezetesen azt a hatást, amely kiváltja az esztétikailag visszatükrözött valóságnak a mindennapok puszta szubjektivitásával történő összeütközését.

A katarzisnak ez az általános érvényessége és minden illúzióelmélet elutasítása különböző oldalról az esztétikumnak ugyanarra az alapvető jelenségére utal: arra, hogy képződményei maradéktalanul és tökéletesen evilágiak s ugyanakkor intenzitásban, a lényeges meghatározások érzékletes végtelenségében, a jelenség és a lényeg legszorosabb érintkezésig eljutó konvergenciájában, a tartalom és a forma abszolút azonosságában túlhaladják a közvetlen-mindennapos valóságot. Az elvontan nézve divergáló, sőt ellentétes tendenciáknak ez a kettőssége és egysége a katarzis élményében fejeződik ki, aminek bekövetkezése és beteljesedése ezért szintén egyesített kettősséget mutat: a mindenkori mű művészi teljességének döntő kritériuma ez, és egyúttal a művészet fontos társadalmi funkciójának, utóhatásai természetének, életben való elterjedtségének meghatározó elve, és annak is, hogy az egész ember visszatérjen az életbe, miután mint az ember egésze átadta magát egy műalkotás hatásának és átélte a katartikus megrázkódtatást. Lényegileg mindkét kérdés művünk második részének problémaköréhez tartozik; itt e nélkülözhetetlen elvek közül csak néhányat érinthetünk röviden. Eddig ismételten utaltunk arra, hogy a tartalom elsődleges a formával szemben. Ha most csupán a legelvibb síkon vizsgáljuk meg ezt, akkor nagy vonalakban újból megmutatkozik, hogy a tartalomnak ez az elsőbbsége semmiképp sem csökkenti a formák jelentőségét, ellenkezőleg, még élesebben emeli ki, mint ezt egy egyoldalú formalizmus meg tudná tenni. Mert csak innen kiindulva lehet specifikus funkcióit helyesen méltányolni, csak innen különböztethetőek meg világosan valódi mesterei a puszta virtuózoktól. A formáknak ezek a specifikus funkciói arra összpontosulnak, hogy egy, az emberiség számára jelentős tartalmat általánosan átélhetővé tegyenek. A született nagy művészek útjai mindenekelőtt ott válnak el a kisebbekétől, hogy a számukra kínálkozó életanyagban csalhatatlan bizonyossággal

felismerik és megvalósítják ezt a mélyreható tartalmat, és meghatározott formákkal – s ha szükséges, konkrét megújításukkal – szemben tanúsított affinitásukat, míg a kisebb művészek többékevésbé tartás nélkül bolyonganak itt, és ha igazán mélyreható tartalommal találkoznak, gyakran ki vannak szolgáltatva a véletlennek.

Ha a tartalom és a forma nem találkozik ily módon egymással – valódi művészekről beszélünk –, akkor létrejön az, amit az irodalomban helyesen belletrisztikának szoktunk nevezni; hasonló jelenségek természetesen a képzőművészetekben és a zenében is megfigyelhetőek. Ez a belletrisztika merőben formálisan – stílusban, felépítésben, pszichológiában stb. – tiszteletreméltó magaslatokat érhet el, de tartós hatásában sohasem haladhatja meg a puszta lebilincselést vagy szórakoztatást, esetleg a ki nem elégített felcsigázást; gyakran kellemesen hat, mert a befogadóban már meglevő tartalmakat igazolja, vagy esetleg anyagszerű újdonságával mennyiségileg ki is bővíti, de sohasem tágítja ki és mélyíti el igazán az emberi látkört, ahogy ezt imént a katarzis élményében megfigyelhettük. Ha olyan valóban kiemelkedő írók műveinek összességére gondolunk, mint Theodor Fontane, Joseph Conrad vagy Sinclair Lewis, akkor mesterműveikkel ellentétben alkotásaik egy részében nagyon világosan megfigyelhetjük, hogyan süllyedt le a magas rendű művészet puszta belletrisztikává; életművüknek e része az írásműveknek azzal a nagy tömegével érintkezik, amelynek köre a teljesen üres szórakoztatásig nyúlik le. E szféra világos áttekintését mindig újból és újból megzavarják a kor tendenciái. A jelenkori események hatására bizonyos körülmények között az őket jól vagy ügyesen visszaadó belletrisztika olykor még mély megrázkódtatásokat is kiválthat. Csak a történelmi fejlődés mutatja meg, olykor meglehetősen gyorsan, hogy mégis csupán belletrisztikáról volt szó. Ilyen hatásokat olykor még művészileg értéktelen termékek is előidézhetnek, akkor is, ha fölöttébb nyomós társadalmi megbízatást elégítenek ki. Gondoljunk például a polgári dráma létrejöttének korára, és ezen belül Lillo *London Merchant*jára. Épp itt látható világosan a forma és a tartalom mélyreható azonosságának jelentősége: csak olyan tartalom válthat ki valóban mélyrenyúló megformálást, amely az emberiség sorsával valamilyen bensőséges kapcsolatban van, hiszen, mint tudjuk, a művészi forma mindig egy meghatározott tartalom formája, míg ha ez a vonatkozás hiányzik, a legvirtuózabb formakezelés, a társadalmi megbízatás leghűségesebb tel-

jesítése sem vezet ehhez az azonossághoz, és csupán egy átmeneti, gyorsan elévülő anyagszerű hatást tud kiváltani. Ismételjük: a belletrisztika jelensége semmiképp sem csak az irodalomban található meg, hanem az összes művészetek közös java.[7]

Egy másik ilyenfajta típust giccsnek szoktunk nevezni. Amíg azonban az, amit belletrisztikának mondtunk, többé-kevésbé mindig előfordul, noha a különböző társadalmi alakulatokban nagyon különbözőképpen jelenik meg, a giccs későbbi fejlődési fokok specialitása, és hosszú időszakokban csaknem teljesen ismeretlen; az utolsó két évszázadban különösen erőteljesen lépett fel. Ez nyilvánvalóan és közismerten társadalmi-történelmi jelenség, és ezért az esztétika történelmi materialista részéhez tartozik. Itt csak azokat a szemszögeit kell tárgyalnunk, amelyek jelenlegi problémánkkal szoros kapcsolatban állnak. Közvetlen és döntő társadalmi meghatározottságát csak bevezetésképp említjük meg, főként azért, mert itt még azok a körök is éppen ehhez a magyarázathoz folyamodnak, amelyek tagadni szokták, hogy a művészet társadalmi feltételektől függ. Így például Hermann Broch helyes bevezetést ad a giccs társadalmi elemzéséhez: „Mert giccs nem keletkezhetne és nem maradhatna fenn, ha nem volna giccsember, aki szereti a giccset, aki mint művészet-termelő elő akarja állítani, és mint művészet-fogyasztó meg akarja venni, sőt hajlandó arra is, hogy busásan megfizesse. A művészet, a legtágabb értelemben, mindig a mindenkori ember képmása, és ha a giccs hazugság – aminek gyakran és joggal mondják –, akkor e szemrehányás arra az emberre hull vissza, akinek ilyen hazug és szépítő tükörre van szüksége ahhoz, hogy magát felismerje benne, és bizonyos mértékig becsületes élvezettel kiálljon hazugsága mellett."[8] Broch helyesen látja, hogy annak, akit „giccs-embernek" nevez, a hazugság az alapja: az illető többnyire kevéssé tudatos, hazug, illúziókon nyugvó elképzelést táplál az ember társadalmi valósággal kapcsolatos viszonyáról, osztálya helyzetéről, az ezen belül neki kijutó életpályáról és ennek következtében saját személyisége jellegéről és hozzáillő sorsáról is. (Itt kézzelfoghatóan nyilvánvalóvá válik, hogy az esztétikai képződmény visszatükröző jellegével kapcsolatos tudatosságnak semmi köze sincs az illú-

7. Alban Berg a zenével kapcsolatban világosan utalt erre a jelenségre. Lásd cikkét: *Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage*. Idézve: *Musiker über Musik*. Darmstadt 1956. 211, 212. l.

8. H. Broch, *Essays*. II. köt. Zürich 1955. 295. l.

ziókhoz.) A giccs esetében tehát arról van szó, hogy a valóság visszatükrözését és megformálását – mindegy, hogy szubjektíve mennyire tudatosan – egy objektíve hazug „világnézet" alapján közelítik meg, úgy hogy az alkotás nem az ember lényegéhez akar a világ hű ábrázolása segítségével visszatalálni, ellenkezőleg, arra törekszik, hogy annyira háttérbe szorítsa ezt, tartalmait és arányait annyira elgörbítse és eltorzítsa, hogy a tárgyilag jogosulatlan kívánságoknak és illúzióknak megfeleljen, azokat illusztrálja. A formának azt az esztétikai sajátosságát, hogy csak egy különös tartalom különös formája, döntően az ilyen negatív konstellációk bizonyítják be: éppolyan hazuggá és torzzá válik, teljesen függetlenül attól, hogy az alkotó mennyi technikai tudást, formalisztikus invenciót stb. halmozott fel magában és pazarolt a műre. Itt még csak nem is jelezhetjük a giccs végtelen konkrét változatosságát, hogy például közönséges-e vagy rafinált, „egészséges"-e vagy beteg, formálisan jól vagy rosszul, tehetségesen vagy tehetségtelenül állították-e elő, hazugságának mi az osztályalapja. Nincs is erre szükség, hiszen világos, hogy arról az álláspontról nézve, amelyet mi a valóság esztétikai visszatükrözésével kapcsolatban elfoglalunk, elvileg egyáltalán nincs különbség egy reneszánsz vagy barokk palotának álcázott bérkaszárnya és mondjuk Courths-Mahler regényei vagy egy olyan film között, amelyben a milliomosfiú elveszi a gépírónőt.

Az esztétikai elvtől való eltérés harmadik típusa, amellyel röviden foglalkoznunk kell, kezdeteitől napjainkig kíséri a művészet fejlődését. Itt csak az érdekel bennünket, hogy a retorikus-publicisztikai irányzatok betörtek a művészetbe; hogy a retorika és a publicisztika nagyon gyakran igénybe vesz egyes esztétikai eszközöket, az az általában vett művészet ama társadalmi kisugárzásai közé tartozik, amelyekkel itt nem kell foglalkoznunk. Más összefüggésben megemlítettük már, hogy a retorikát és a történelemírást a klasszikus ókorban művészetnek fogták fel; azt is láttuk, hogy Arisztotelész még a retorika álesztétikai elemeiben is fontos esztétikai kategóriákat fedezett fel. Az ókor virágzása idején ez az osztályozás sem vonta maga után azt, hogy az esztétikum területére művészettől idegen tendenciák hatoljanak be. Ez az újkor számára volt fenntartva. Ezzel természetesen nem gondoljuk azt, hogy például az első utópisták az elbeszélő formák bizonyos külsőleges tulajdonságait irodalmian használták; állítsuk csak Morus *Utópiá*ját a *Gulliver* mellé, és máris láthatjuk, hogy ez utóbbiban a – pozitív és negatív – utópista leírások

csak költői-szatirikus esztétikai világának anyagát adják, míg Morus művében az elbeszélő elemek csak az ismeretek érthető és népszerű, publicisztikai-tudományos közlésének technikailag-publicisztikailag alkalmas öltözékei. Természetesen az antik világtól kezdve (mint Aiszkhülosz *Perzsák*ja és Arisztophanész vígjátékai) újból és újból létrejöttek spontánul is olyan művek, amelyek közvetlenül be akartak avatkozni napjaink osztályharcaiba; elég, ha Miltonra vagy Bunyanra gondolunk. A retorikus elem természetesen ilyen és hasonló okokból kifolyólag gyakran nagyon erőteljesen behatolt a művészetbe. Mégpedig nemcsak úgy, mint Shakespeare-nél, ahol a retorika például Brutus és Antonius esetében a jellemábrázolás puszta eszköze, hanem még olyan jelentős költőknél is, mint Schiller vagy Victor Hugo, ez ábrázolásmódjuk egynemű közege, vagy legalábbis ennek egyik fontos tényezője, anélkül, hogy emiatt műveik esztétikai jellege megszűnnék; ahol ez mégis megtörténik, ott a retorika szétrobbantotta az egynemű közeget, és mint retorika önálló hatáshoz jutott. Ezzel már megrajzoltuk az átmenet mozzanatát. A XIX. századtól kezdve egyre több olyan mű születik, amelynek esztétikai szintje legjobb esetben a korábban belletrisztikaként jellemzett írásművek szintjét éri el, és amely közvetlenül ható, retorikus vagy publicisztikai elemek szervetlen beillesztésével pótolja a művészi szubsztancia hiányát. Sőt, a XX. században ebből egy önálló – montázsnak nevezett – „alkotói módszer" nőtt ki. Ha most az esztétikum álláspontjáról keressük az ilyen törekvések egységes elvét, akkor felfedezhetjük, hogy a visszatükrözés specifikus esztétikai módszerét itt mindenütt félretolták, vagy legjobb esetben segédeszközzé alacsonyították, hogy az egynemű közeg már nem tartja össze az ábrázolt „világ"-ot, nem egységesíti, nem irányítja a befogadó élményeit (a montázs létrejöttének időszakában ezt a hiányt új esztétikai elvnek nyilvánítják), és hogy ennek következtében a hatás nem az esztétikailag irányított befogadóhoz, az ember egészéhez folyamodik, nem benne próbál esztétikai élményeket felidézni, hanem egyszerűen a gyakorlati mindennapi életben álló egész ember felé tájékozódik, hogy direkt módon az élet egyik időszerű jelensége elleni vagy melletti közvetlen gyakorlati állásfoglalásra bírja.

Ezzel a szembeállítással máris az esztétikai hatás utóéletének problémakörében találjuk magunkat. De hogy itt a döntést ne siessük el, bevezetésképp meg kell jegyeznünk, hogy az eddig elmondottak és az ezután elmondandók kizárólag a műre vonat-

koznak, a szerzők és kritikusaik szubjektív kijelentéseit nem vesszük figyelembe. Megtörténhet ugyanis, hogy a retorika és a publicisztika a már leírt módon elburjánzik a művészi szféra fölött, és ezt az a tudat kíséri, hogy új, igazi esztétikai korszak kezdődött, vagy elméletileg félretolják az egész eddigi esztétikát, de eközben – az új elmélet ellenére – esztétikailag jelentős műalkotások születnek (gondoljunk Bertolt Brecht érett alkotásaira). Mi tehát a következőkben csak a művekkel foglalkozunk. E három típus elemzéséből kitűnik, hogy nem foghatjuk fel elég konkrétan a katarzis fogalmát, azt a megrázkódtatást, amelyet a befogadóban az új, az eddig észlelt létet kitágító és elmélyítő mű okoz. Ha ugyanis a tartalom ellaposodik, mint a belletrisztikában, vagy a kifejezésre jutó érzés hamis, sőt hazug, mint a giccs esetében, akkor a befogadói benyomás legfeljebb formális külsőségeiben hasonlíthat az eredeti esztétikai hatáshoz. Bonyolultabb a helyzet az utoljára tárgyalt típus esetében. Itt ugyanis a mű alapjául szolgáló érzelmi világ lehet igaz és őszinte, és a valóság ábrázolt képe is hű lehet az igazsághoz, anélkül, hogy a mű tartalma és szerkezete által eleve meghatározott esztétikai hatás bekövetkeznék.

Hogy tisztább képet kapjunk, nézzük meg a másik végletet: gondoljunk Petőfi, Majakovszkij vagy Eluard költeményeire, Goya és Daumier képeire és rajzaira, és rögtön látjuk: az is magas művészet hordozójává válhat, hogy az alkotó közvetlenül beavatkozik a legidőszerűbb harcokba. A kiváltó indíték szerepét itt nem szabad lebecsülni, semmiképp sem szabad puszta indítéknak felfogni, amely valami róla esztétikailag leválaszthatót valósított meg. Az ilyen művek – épp esztétikai értelemben – elválaszthatatlanul összenőttek azokkal a „napi követelményekkel", amelyek életre hívták őket. Éppen mert a történelemnek ezt a pillanatát, amely egyedi és páratlan, egyúttal tipikus, társadalmi és emberi jelentőségében ragadják meg és ábrázolják, érhetnek el egyébként elképzelhetetlen erejű és intenzitású azonnali hatást, de olyat, amely a megtermékenyítő pillanat elmúltával, elhalványulásával, sőt feledésbe merülésével együtt mit sem veszít átütő erejéből és intenzitásából.

Ez a genezisben és ábrázolt létben, valamint a hatásban és utóhatásban megnyilvánuló kettősség fejezi ki az esztétikai elvet a művészet külsőleges köntösében megjelenő publicisztika minden válfajával szemben. Ez egyrészt az elszigetelt vagy elvontan összekapcsolt tények partikularitásához tapad, másrészt onnan közvetlenül az általánosságokba ugrik át, amelyek magukban véve

lehetnek helyes vagy hamis, mély vagy lapos absztrakciók, de semmiképp sem az ember emberségére vonatkoznak. A különbség tehát, mint ismételten kifejtettük, nem abban rejlik, mintha a tények ilyen ábrázolása, csoportosítása, általánosítása nem válthatna ki emóciókat. Bizonyos körülmények között erre a legelvontabb, merőben tudományos elméletek is képesek, anélkül, hogy a művészet szféráját akárcsak távolról is érintenék; gondoljunk arra a világválságra, amelyet a kopernikuszi elmélet váltott ki, és amelynek megvoltak a maga vértanúi és hóhérai, gondoljunk arra, hogy miként hatott a *Társadalmi Szerződés* a francia forradalomban, a marxizmus a munkásmozgalomban és ellenségeinek körében. Még kevésbé tagadható, hogy az élet tényei, a publicisztikai feldolgozástól is függetlenül, sőt még egy nagyon rossz feldolgozás esetében is heves érzelmi kitöréseket válthatnak ki. Tehát nem az általában vett emócióról, nem a pusztán értelemszerű felfogással szembeni ellentétéről van szó, hanem arról, hogy miként viszonyul a különös esztétikai emóció mindkettőjükhöz. Természetesen ez is létrejöhet úgy, hogy a publicisztika kifejezési eszközeit felhasználják és beépítik egy esztétikai szerkezetbe: a retorikával kapcsolatban az imént hivatkoztunk már Schillerre és Victor Hugóra, most talán elegendő, ha csak Csernisevszkij regényeit említjük meg.[9] Tehát az alkalmazott ábrázolási eszközök sem döntőek, az esztétikához való tartozást az dönti el, hogy milyen átfogóan és intenzíven hivatkozik a mű az ember emberi létére. Csernisevszkij regényét épp az különbözteti meg a többi publicisztikai regénytől és drámától, hogy egyedi embertípusokban testesíti meg a cári reakciónak és a cárizmusban uralkodó erkölcsöknek a tarthatatlanságát és embertelenségét, valamint a forradalmárok ellenmozgalmát, és hogy ezeknek legmélyebben személyes meghatározottságú sorsa magában összpontosítja az „igen"-t és a „nem"-et. Ugyanezt láthatjuk, ha Daumier valamelyik pamfletszerű rajzát egy mégoly haladóan elgondolt, merőben publicisztikai karikatúrával összehasonlítjuk; itt partikuláris, sőt gyakran pusztán torzított-fényképszerű tagadást látunk, ott pedig a művészi vonalvezetésben és kompozícióban egy egész korszak megvetése fejeződik ki tipikusan, a maga emberi és társadalmi méltatlanságában.

9. Vö. ezzel tanulmányomat a *Mit tegyünk*ről, ahol a világirodalom más hasonló jelenségeire is utaltam. *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus.* Szikra, 1951. 110. l. és köv.

TIZEDIK FEJEZET

A MŰALKOTÁS MINT ÖNMAGÁÉRT LÉTEZŐ

Mivel a tudomány és a művészet ugyanazt a valóságot tükrözi vissza, magától értetődik, hogy olyan alapvető kategóriák, mint a magánvaló és a számunkravaló szükségképpen mindkettőben megtalálhatók. De mert ezek a kategóriák, és főként a magánvaló pregnáns módon az általában vett lét kategóriái, és a meghatározott tárgyak éppígylétét kevésbé fejezik ki – ez a kérdés gyakorlatilag csak a számunkravaló tárgyalásakor válik döntővé –, a művészet és a tudomány által mindenkor keresett valóság alapvető különbsége a kezdet kezdetétől világosan kitűnik: a tudomány arra irányul, hogy a létet mint olyat, minden szubjektív hozzáadástól a lehető legjobban megtisztítva ábrázolja, míg az a lét, amelyre minden esztétikai tételezés gondol, mindig az ember világa. A korábbi fejtegetésekből persze tudjuk már, hogy a művészi visszatükrözésben sem lehet szó tetszés szerinti szubjektivitásról, még kevésbé szubjektivista önkényről. Itt is végbemegy a szubjektum megtisztulási folyamata – és ez a legszorosabban összefügg a magánvaló esztétikai megragadásával –, de nem jut el addig a tendenciáig, hogy a szubjektivitást lehetőleg kiiktassa, és a szubjektumot az objektív valóság felvevésének puszta szervévé változtassa át, csak azt próbálja megszüntetni, ami a szubjektumban pusztán partikuláris; és mint láttuk, erre sem elvontradikális módon tör, hanem ellenkezőleg, erőteljesen meg is akarja őrizni az emberi személyiség bizonyos partikuláris vonásait, mivel ezek gyakran nagyon bensőségesen kapcsolódnak lényegéhez, tehát a megszüntetés csupán annyiban következik be, amennyiben valóban puszta partikularitásról van szó. Éppen jelentős művészeknél található különösen gyakran ez a beállítottság, amelynek elemzése világosan utal arra, miként jelenik meg a magánvaló az esztétikai szférában. Ami a dezantropomorfizáló módon megtisztított tudományos visszatükrözésben mint a magánvaló elvontsága lép fel, az itt közvetlenül, fogalmilag nehezen megragadható módon mindenütt jelenvalóvá válik: a magánvaló az esztétikai tételezésben egyidejűleg mindenütt jelen

van és sehol sincs jelen, parancsolóan meghatározza az összes mozzanatot, miközben az alkotói aktivitás szakadatlanul – és gyakran az észrevehetetlenségig – eltakarja.

Az esztétikai visszatükrözésnek ezek a – más összefüggésekben már részletesen tárgyalt – specifikus vonásai már ebből a legeslegelvontabb megfogalmazásból is világosan kitűnnek. Ha kissé behatóbban vesszük szemügyre, sőt, ha pusztán csak felsoroljuk őket, nem nehéz belőlük kimutatni, hogy az esztétikum egyrészt kizárólag az emberek világához igazodik, és ezért döntő vonásaiban különböznie kell a dezantropomorfizáló visszatükrözéstől, de másrészt ez az eltérő tendencia korántsem akarja a magánvaló objektivitását megszüntetni, hanem ellenkezőleg, olyan következmények adódnak belőle, amelyek – végeredményben persze csak végeredményben – teljesen megegyeznek a dialektikus materialista módon felfogott magánvaló és számunkravaló eredményeivel. Ez az utóbbi megállapítás csak azokat lepheti meg, akik – akarva-akaratlanul – nem veszik tekintetbe a mindennapi élet spontán materializmusát és spontán dialektikáját, és modern előítéletek behatására megszokták, hogy az esztétikai tételezés élethez közeli alaptendenciáit semmibe vegyék, vagy legalábbis elhanyagolják. Az esztétikumnak ez a spontán materializmusa a legszembetűnőbben jelentős művészek természettel kapcsolatos viszonyából világlik ki. Persze ha az ezek alapjául szolgáló valósággal kapcsolatos viszonyt elemezzük, akkor azonnal egy, az esztétikai visszatükrözés szempontjából centrálisan jellemző, figyelemre méltó megkettőződésre bukkanunk. A szubjektum beavatkozásának elutasítása ugyanis egyaránt vonatkozik a magánvalóra és a számunkravalóra; nem engedhető meg, és egy valódi műalkotás keletkezése szempontjából fölöttébb veszélyes, hogy az alkotó a természet helyesbítésére vállalkozzék, de ugyanakkor és ettől elválaszthatatlanul a tudatában kialakult szubjektív képmásról is kitűnik, hogy a szubjektivitás és különösképpen a partikuláris szubjektivitás nem férhet hozzá.

Itt az esztétikai tételezés egyik alapvető tényéről, és nem egyes művészek hangulatáról vagy hajlandóságáról van szó, amit az bizonyít, hogy a művekben éppoly pontosan állapítható meg, hogy hol végződött győzelemmel és hol járt kudarccal a szubjektivitásnak a magánvaló megragadásáért önmagával folytatott küzdelme, ahogy a tudományos visszatükrözésben is kitűnik, hogy hol válik el egymástól az igazság és a tévedés. A magánvaló problémája tehát az esztétikumban is érvényben marad, csakhogy igen

lényeges módosulásokon megy át, abból a társadalmi szükségletből kifolyólag, amely az esztétikai visszatükrözést egyáltalán életrehívta. Azáltal ugyanis, hogy az ember világa vált az esztétikai ábrázolás végső, döntő tárgyává, a művészet elérhető és elérendő tárgyában adva van a szubjektivitás és az objektivitás szétválaszthatatlan egymásbaolvadása és együttese. Ez a világ az egyes ember tudata szempontjából magánvaló, tőle független valóság. Ugyanakkor azonban, ettől az objektivitástól elválaszthatatlanul, egyúttal minden ember az emberiség közös tevékenységének terméke is. A tudományos visszatükrözésben az itt meglevő objektivitásnak kell a túlsúlyban levő mozzanatot alkotnia, és az emberiség története és a természettörténet közti különbség – mint Marx Vicót idézve mondja – az, „hogy az egyiket csináltuk, a másikat pedig nem csináltuk",[1] mit sem változtat alapjain, bármilyen fontossá válhat is az egyes tudományok módszertana szempontjából. Más a helyzet a művészi visszatükrözésben, ahol nemcsak a legtágabb értelemben vett emberi világot ragadják meg – a természet is csak ebben az összefüggésben fordul elő itt –, hanem ezt közvetlenül vissza is vonatkoztatják az emberekre.

Minden esztétikai elemzésben a művészet felidéző jellege áll előtérben, és ez mostani fejtegetéseink szempontjából nem más, mint hogy az emberi világot elementárisan visszavonatkoztatják magára az emberre. Hiszen a művészi felidézés elsősorban arra törekszik, hogy a befogadó ember objektív világának ilyen képmását mint saját ügyét élje át, hogy benne önmagát – saját múltját vagy jelenét – találja meg újra, és ily módon ráébredjen, hogy ő maga az emberiségnek és fejlődésének részét alkotja, vagyis hogy a mű a legmagasabbrendű értelemben vett öntudatát keltse fel és alakítsa ki. Ez a cél elérhetetlen, ha a művész az ábrázolt tárgyak magánvalóját nem a valóságnak megfelelően ábrázolja. Hiszen a művészi felidézés segítségével életrehívott öntudat öncsalás volna, üres frázis, sőt ámítás, ha nem egy az emberiség fejlődése szempontjából – végső soron – jelentős mozzanatot tartalmazna, mégpedig éppen úgy, ahogyan az magában véve létezett vagy létezik. Ezért van az esztétikai visszatükrözésben a magánvaló – mint korábban jeleztük – mindenütt jelen. De ugyanezért nem jelenhet meg a maga tiszta – ismeretelméletileg elvont, tartalmatlanná vált – formájában, mint a tudomá-

1. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 401. l.

nyos visszatükrözésben. Mert csak a konkrét valóság ábrázolása válthat ki a konkrét emberekből felidéző hatást, olyan valóságé, amely az objektivitás minden lényeges vonását kifejezi, persze azzal a módosítással, hogy azok az alakok, akik azt képviselik, amit az emberek a fejlődésben önállóan hoztak létre, kiemelkedő hangsúlyt kapnak, hogy a befogadóban a tua res agitur élményét felidézhessék.

Marx ezt mondja: „Minden tudomány fölösleges volna, ha a dolgok megjelenési formája és lényege közvetlenül egybeesnék."[2] A tudományos visszatükrözés kétségkívül a lényeg és a jelenség összetartozásának és divergenciájának ezt a formáját adja vissza. Amikor a műalkotás éppen maradéktalan egybeesésüket ábrázolja, akkor látszólagosan tér csak vissza az élet közvetlenségéhez, mert az ilyen közvetlenség – már a mindennapok közvetlen gyakorlatában is – igen gyakran csupán csalékony látszatnak bizonyul. Az esztétikai összetartozás számára tehát új közvetlenséget kell tételezni, és ez sem megtévesztően „magától értetődő", mint az életben, hanem valamiféle csoda; persze olyan, amelyet az emberek tudatosan hoztak létre, és az élet mély és igazi összefüggéseinek feltárására szolgál. De a jelenségnek és a lényegnek ez az esztétikum új közvetlenségében végbemenő közvetlen egygyéválása sem „kitalálás", hanem a magánvaló realitás fontos aspektusát fejezi ki. Hegel az itt létrejövő viszonyt így fogalmazza meg: „a jelenség tehát a törvénnyel szemben a totalitás, mert tartalmazza a törvényt, de még többet is, nevezetesen az önmagát mozgató forma mozzanatát."[3] Természetesen a tudomány is megközelítheti – bonyolult és nagyon közvetett kerülő utakon – az ilyen totalitás ismeretét. De a műalkotások új közvetlenségére az jellemző, hogy közvetlenül, uno actu kínálja ezt. Az esztétikai tételezés sajátossága abban nyilvánul meg, hogy a magánvaló és a magában- és magáértvaló a megkülönböztethetetlenségig egymáshoz szorul. Ami a tudományos visszatükrözésben bizonyos mértékig végeredmény, az itt kezdetté válik. Mert hogy a jelenség és a lényeg közvetlen egybeesése ne formális, hanem tartalmas és alapos legyen, a magánvalónak olyan konkrét telítettséget kell kapnia, amivel tulajdonképpen csak a magán-

2. I. m. III. köt. 783. l.

3. Hegel, *A logika tudománya*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 113. l. Lenin helyeslően idézi a *Filozófiai füzetek*ben. V. I. Lenin *Művei*. 38. köt. Kossuth Konyvkiadó, 1961. 135. l.

és magáértvaló lét rendelkezik. Az ismeretelmélet és a konkrét kutatás pontos szétválasztása, ami a dezantropomorfizáló visszatükrözést jellemzi, itt elmarad: a lét tudattól való függetlenségének nem kell önállóan objektivált kifejezéshez jutnia, mivel minden konkrét jelenség művészi átélésében konkrétan jelen van.

Itt mindenekelőtt azt kell megállapítani, hogy az esztétikum területén a kezdet kezdetétől, mihelyt valamely – teljesen tudattalanul végrehajtott – gyakorlati tételezés megvalósult, minden megformálás szükségszerű alapja volt a jelenség objektivitásának és a lényeggel fenntartott feloldhatatlan kölcsönös vonatkozásának a filozófia által oly fáradságosan kicsikart szemlélete. A jelenség és lényeg viszonyának ősi művészi felfogása a magánvaló és számunkravaló esztétikai szférában kialakult viszonyában persze új bonyodalmat idéz elő. A magánvaló elvont általánossága a tudományos visszatükrözésben azt a funkciót kapja, hogy a lényeg és a jelenség valódi összefüggésének mechanizmusát, a közvetítések dinamikus rendszerét feltárja és érthetővé tegye, az esztétikai visszatükrözés viszont eredeti objektív egységüket és szétválaszthatatlanságukat közvetlen élményközelségbe emeli. Mivel mindkettő a magánvaló lét aspektusa, mindkét visszatükrözési mód egyformán hű a valósághoz. Ellentétük abban nyilvánul meg, hogy az esztétikai tételezésnek, mivel az emberi világra vonatkozik, mivel felidézésére tör, már a magánvalóban is tartalmaznia kell egy olyan mozzanatot, amely az emberekre irányul, vagyis a magánvaló az esztétikai tükrözésben a számunkravaló elemeit rejti magában. Ennek a helyzetnek az az ellentmondásos kiegészítés a következménye, hogy az esztétikai számunkravalónak új magánvalóvá kell objektiválódnia, ha, mint ez a tételezés jellegéből önmagától adódik, felidéző módon be akarja tölteni funkcióját. Ezzel elérkeztünk a magánvaló és a számunkravaló esztétikai viszonyának döntő jellegzetességéhez. De e viszony valódi jellegét és nagy horderejű jelentőségét csak akkor tárhatjuk fel teljesen, ha ezeket a fogalmakat még egy sor más szemszögből is megvizsgáljuk.

Kezdjük a különösséggel, amely, az esztétikai visszatükrözésben – a tudományossal ellentétben – előnyben részesített, középponti helyet foglal el. A magánvaló–számunkravaló most jelzett problémájának a helyes szélességet és mélységet csak a középnek ez a pozíciója adja meg, amelyet az esztétikai visszatükrözésben a különösség foglal el, s amely magában foglalja minden álta-

lánosnak és egyedinek a különösségben való permanens megszüntetve-megőrzését. Mert ha a különösségnek az esztétikai tételezésben elfoglalt központi helyzetéből a szükséges következtetéseket levonjuk, akkor eltűnik az a látszat, hogy maga a visszatükrözött valóság utal az emberekre, az emberiség ügyére, noha a puszta szubjektivitásnak a szükségszerűen objektív magánvalóba történő bevitele közvetlenül ilyen benyomást kelthetne. A különösség, mint közép ugyanis középet jelent az egyediesítés és az általánosítás között is, mégpedig, nem egyszerű közvetítésként, hiszen ez a tudományos visszatükrözésben is jelen van, hanem mint aktív, szintetizáló erő, amelynek működése minden tárgyat, minden vonatkozást stb. egyszerre és egymástól elválaszthatatlanul eleven egyediséggé és viszonylag magas fokú általánosítássá egyesít, és e szintézis egyesült fényeit sugározza ki. De ez a kategoriális helyzet az objektivitás szintjére emelve az esztétikai tárgynak – magánvalójának és számunkravalójának – az emberekkel, az emberiség fejlődésével kapcsolatos viszonyát tartalmazza. Itt persze nyomatékosan ki kell emelnünk az emberiség ügyével kapcsolatos viszonyt. Mert a mindennapok egyes embere is szükségszerűen önmagára vonatkoztatja élete legtöbb eseményét; nem kerülhetne eredményes gyakorlatra sor, ha ezt az aktust nem hajtanák végre spontánul és szakadatlanul. De a mindennapok embere ezt szükségképpen partikuláris személyiségével, egyes konkrét célkitűzéseivel stb. kapcsolatban teszi, és a partikularitás még akkor sem szűnik meg, ha – kivételesen – vonatkozási tárgyként élete, személyisége teljessége kerül szóba. Kategoriálisan kifejezve: mindig az egyediről van szó, és ha – mint például a munkában – általánosítás felé irányuló törekvés jelentkezik, akkor, esetleg a szükséges, egyebek közt különös közvetítésekkel is, az általánosnak kell az egyedi vállalkozás sikerét biztosítania.

Amire tehát itt gondolunk, az messze meghaladja az embernek azokat az emberekkel kapcsolatos vonatkozásait vagy ön-vonatkoztatásait, amelyek a mindennapi életben szokásosak. Ebből a szempontból az egész tudomány, még akkor is, ha tárgya az ember, a partikuláris-szubjektív emberi célkitűzések egyetlen, hatalmas felfüggesztése. Egészen más a helyzet az esztétikai tételezésben. A különösség mint hatékony közép egyrészt mint megszüntetett és ezért a megszüntetésben is megőrzött egyediség van olyan közel az élethez, hogy az egyedi emberrel közvetlen kapcsolatba lehessen hozni, másrészt mint megszüntetett, de általá-

nosító mozgásként megőrzött általánosság minden egyediséget partikularitása fölé emel, kioldva pusztán partikuláris kötöttségeiből és vonatkozásaiból, az ábrázolt tárgyakban és összefüggésekben tehát sajátos küzbülső birodalmat teremt, amely az élet közvetlen látszatát szervesen egyesíti a jelenségvilág áttekinthetővé válásával és a lényeg ragyogásával. Az ilyen különösségben mint középben a magánvalón belül kifejlődnek azok a mozzanatok, amelyek ezt az emberi nem szempontjából jelentőssé teszik.

A tipikus az a közbülső terület, amelyben az emberek, helyzetek, tettek stb. egyediségének általánosított jelentősége összpontosul, de közben ezek egyediségét nem szünteti meg, sőt még intenzívebbé teszi. Világos, hogy az ilyen tárgyiasságok megfelelő visszatükrözése csak felidéző módon lehetséges. Ezáltal azonban az esztétikai számunkravalóban az antropomorfizáló szubjektivitásnak épp az az eleme lép előtérbe, amelynek kiiktatása a tudományos visszatükrözés főfeladata. Ezt az ellentétet már részleteiben is ismerjük, mint ami mindkét visszatükrözési módot, mindenkori specifikus valósághűségük következtében, jogossá teszi. Itt csak jelenlegi problémánkkal kapcsolatban jegyezzük meg azt, hogy egy ilyen jellegű számunkravaló csak ott és akkor lehetséges, ahol és amikor antropomorfizáló aspektusai, felidéző jellege objektíve magában a magánvalóban gyökeredzik. Ennek oka nyilvánvalóan az esztétikai visszatükrözés tárgyában: az emberiség fejlődésében rejlik. Anélkül, hogy ennek ismételten hangsúlyozott objektivitását megsértenénk, anélkül, hogy elfelejtenénk: e fejlődés a természeten és ennek törvényszerűségén belül megy végbe, már ez utóbbival kapcsolatban is emlékeztetnünk kell arra, hogy mindig „a társadalom természettel folytatott anyagcseréjét" és nem magát a természetet mondtuk az esztétikai visszatükrözés tárgyának. Már ez is mutatja, hogy itt nem a természet tiszta, minden szubjektív benyomástól érintetlen, sőt érinthetetlen magánvalója válik tárggyá, hanem ellenkezőleg, olyan magánvaló, amely szakadatlan kölcsönhatásokat tart fenn egy aktív szubjektummal, ha ez nem is egyedi, hanem kollektív, a mindenkori társadalomé, és ennek közvetítésével az emberi nemé.

Ez önmagában még nem idézne elő változást a magánvalóban, mint ezt a társadalomtudományok tárgyiassági szerkezete világosan megmutatja, ahol az emberiségnek a saját fejlődéséről kialakult tudata a kutatás eredménye. De ha az esztétikumban a

szubjektivitás magánvalóba történő bevonásának mozzanata lép fel, akkor itt korántsem egy tőle idegen, merőben objektív szférába vetítik be, mint például a hiposztázisok esetében. Ellenkezőleg: a szubjektív mozzanat itt éppen e tárgy specifikus objektivitásának szerves, alapvető összetevője. Ha tehát épp e szubjektivitás öntudata – és csak ez – az esztétikai visszatükrözés centrumába lép, akkor az alkotói szubjektivitás a visszatükrözött tárgyban csak olyasvalamit szabadít fel jogosult módon, ami természetszerűleg benne rejlik. A „jogosult módon" kifejezést nem lehet elég nyomatékosan hangsúlyozni. Ugyanis a cselekvő szubjektumok ennek alapjául szolgáló öneszmélése az objektív folyamat objektíve lényeges mozzanata. Természetesen igaz az, hogy az egyes események, szakaszok és különösképpen korszakok kimenetele nem az egyes cselekvő emberektől, hanem az objektív erőktől, a termelőerők fejlődésétől és a termelési viszonyok általuk kieszközölt változásaitól függ. De ebből egyrészt korántsem következik az, hogy az e folyamatot közvetlenül eldöntő egyes emberek egyedi cselekvései következményeikben, e folyamatra gyakorolt befolyásukban a nullával lennének egyenlőek.[4] Másodszor ehhez még hozzá kell fűzni azt, hogy pozitív vagy negatív, előrehajtó vagy késleltető értelemben a társadalmi erőkhöz tartozik az a – mondhatnánk – földalatti befolyás, amelyet az egyéneknek azok az érzései, gondolatai, szándékai stb. fejtenek ki, amelyek e folyamat során tetteiket közvetlenül előidézik, kísérik vagy amelyeket e tettek hoznak létre. Harmadszor: ez a komplexum – magánvaló lényege megváltoztatása nélkül – megvizsgálható az egyes résztvevők szempontjából is. Az ilyen szempont sok mindent más arányokban, más elrendezésben, más fontossági hangsúlyban tüntet fel, mint a dezantropomorfizáló visszatükrözés, anélkül, hogy hamis lenne, anélkül, hogy az objektivitást, a tudattól való függetlenséget a magánvalóban megingatná; csupán más mozzanatok lépnek ott előtérbe, amelyeknek itt el kell tűnniük vagy legalábbis háttérbe kell szorulniuk, és az ott uralkodó mozzanatok itt gyakran csak egy alig észrevehető, de mindig jelenlevő alapot alkotnak.

Ha e meghatározások összefüggését a maga egységében értjük meg, akkor az eddigieknél még világosabban lép előtérbe az esztétikai visszatükrözésben szereplő számunkravaló egyik szintén

4. *Engels Blochnak, 1890. IX. 21-én.* Marx–Engels, *Válogatott levelek.* Szikra, 1950. 492. l.

már ismert vonása: magában zárt és egyúttal individuális lényege, az, amit annak idején a mű egyediségének neveztünk. Bizonyos fokig természetesen a mindennapi életben és a tudományban is átszínezi az összes számunkravalót az ezt megragadó ember. Senkisem vitathatja, hogy még egy matematikai levezetés is kifejezheti egy jelentős tudós személyiségét, és hogy az életben korántsem mindegy, ki és hogyan tesz hozzáférhetővé egy számunkravalót embertársai számára. Az itt látszólag adódó hasonlóságokat mégsem szabad analogikus következtetésekké túlfeszíteni. Tudományosan ugyanis elsősorban az objektív, önmagában létező valóságról van szó, és a személyiség esetleges észlelhető vonásai csupán hozzáadások az objektivált számunkravalóhoz, és a dolog lényegét döntően nem érinthetik. Az életben viszont elsősorban gyakorlati eredményekről van szó, ahol persze a cselekvő egyének személye és eljárásuk módja nagy szerepet játszhat, de anélkül, hogy önmagukat hordozó képződményekké tárgyiasulhatnának. A műalkotásokban, mint műalkotás-egyéniségekben viszont éppen ez következik be. Ezzel körülírtuk az esztétikumban szereplő számunkravaló páratlan, sőt fogalmilag paradoxnak tűnő helyzetét: a valóságot tükrözi vissza, szilárd képződménnyé alakítva, általában – és elvileg – igényt tart arra, hogy az idő múltával se veszítse el érvényességét, de egyúttal – szintén elvéből kifolyólag – zárt és individuális jellegű.

Szubjektív tényezőjének megszüntethetetlensége, amit imént az esztétikum körében szereplő magánvalóval kapcsolatban állapítottunk meg, most az ennek megfelelő, ezt visszatükröző számunkravaló jellegzetességében mutatkozik meg. A szubjektivitásnak ez a mozzanata itt szélsőségesen kiélezett formában lép fel. Egyrészt, mint imént megmutattuk, esztétikai számunkravalóként elválaszthatatlanul kapcsolódik a műnek, mint az esztétikai visszatükrözés megtestesülésének objektív érvényességéhez. Másrészt egyúttal ez az a lényeg, amely a mű összes egyediségét végső soron meghatározza, és a mű mint esztétikai képződmény egyáltalán nem létezhetne, ha nem műalkotásegyéniség volna. De ez a kettősség csak ebben a fogalmivá-fordított formában látszik paradoxnak. Ha eredeti tárgyiasságára gondolunk, rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy az esztétikai visszatükrözés magánvalójának jellegzetessége, az emberiség mindenkori léte és konkrét fejlődése a maga konkrét szakaszaiban és fokozatain, egy különösségbe emelt egyedi esemény hic et nunc-jában megtestesülve csak ilyen számunkravalóként válhat az emberi tudat tulajdoná-

vá. Ezt a szubjektivitást még az is fokozza, hogy az esztétikai számunkravaló, a műalkotásegyéniség csak felidéző módon fogható fel. Az igazság és az objektivitás – amelynek nyilvánvaló jelenléte és jelenséggé válása nélkül a műalkotásegyéniség teljesen érdektelen volna – a tudattól függetlenül létező magánvalón alapul. Mert, mint ezt az előző fejtegetésekben ismételten és részletesen kifejtettük, a műalkotásegyéniség által kiváltott felidézés egy mimézis emfatikus hatásából áll, és ennek nélkülözhetetlen előfeltétele, ha nem is egyetlen meghatározó tényezője, a mimézis igazság-hűsége. A műalkotás-egyéniség tehát a számunkravaló összes többi megjelenésmódjával osztozik abban, hogy a magánvaló helyes visszatükrözéséhez kötődik. De paradoxnak látszó szubjektív mozzanatai – a visszatükrözés többi formáitól eltérően – nem a magánvaló és a számunkravaló összhangjának akadályai, vagy legjobb esetben e viszony lényegtelen toldalékai, hanem ellenkezőleg, specifikus hajtóerők, amelyek a visszatükrözésnek ezt a specifikus formáját lehetővé teszik.

Ebből a műalkotásegyéniségnek mint számunkravalónak további sajátosságai adódnak, amelyeket szintén régóta ismerünk, de amelyekre e probléma szempontjából röviden emlékeztetnünk kell, hogy helyesen érthessük meg, miben tér el a visszatükrözés más fajtáitól. Egyrészt a műalkotás-egyéniség mindig valami végérvényes. Míg az életben és a tudományban minden számunkravaló – elvileg – ideiglenes, és ezért mint adott pillanatban legjobb megközelítést egy még jobb bármikor felválthatja, a műalkotás-egyéniséget, mint számunkravalót sem, sőt éppen ebben a funkciójában nem válthatja fel soha valami tökéletesebb, valami olyasmi, ami a valóságot még jobban megközelíti; vagy kifejezi felidéző módon – a későbbi nemzedékek számára is – az emberi fejlődés egyik fontos szakaszának átélhető lényegét, vagy egyáltalán nem létezik az esztétikai szféra számára. Természetesen e hatás maga történelmi jellegű. De ez mit sem változtat a dialektikus materializmusnak azon az elvi feladatán, hogy a művek esztétikai létezésének ezt a vagy-vagyát megállapítsa, és megkeresse ennek tartalmi, valamint formai kritériumait. Az esztétikai számunkravaló jelenleg tárgyalandó problémája szempontjából azonban tökéletesen elegendő az, amit épp most szögeztünk le: hogy ellentétben áll a tudományos számunkravalóval.

Az esztétikai számunkravaló most tárgyalt sajátossága szorosan kapcsolódik az esztétikai tételezés másik jellegzetességéhez, ame-

lyet már szintén régóta ismerünk: pluralisztikus jellegéhez. A számunkravaló a tudományos visszatükrözésben, még ha alkalomadtán elszigetelten válik is hatékonnyá, mindig csak átfogó összefüggések részmozzanataként adódik, és így is kell felfogni; sőt a tudományos visszatükrözés éppen elvileg törekszik rendszeres-tényszerű egységre, amelyben a többiek minden számunkravalót kiegészítenek, konkretizálnak, korlátoznak stb. Ezzel szemben minden műalkotásegyéniség kizárólag önmagát hordozza. Ahogy – eredeti esztétikai szempontból nézve – különböző művészetek vannak, amelyek tárgyilag legmélyebben meglevő egységét csak a művészet filozófiája ragadhatja meg fogalmilag, úgy minden egyes művészet, minden egyes műfaj koncepciójában meghatározott, noha filozófiailag is jogosult absztrakció rejlik, gondolati eltávolodás az eredeti esztétikumtól, ahogy ezt az egyedi mű képviseli. Az eredeti esztétikai tételezésben természetesen kizárólag egyes műalkotások léteznek, amelyek – közvetlenül véve – ablaktalan monádok. Persze csak közvetlenül, mert végső tárgyukhoz, az emberi nem fejlődéséhez való viszonyuk világosan megmutatja e közvetlenség meghatározott filozófiai korlátait. Ez azonban e közvetlenséget konkrétan korántsem szünteti meg. Ahogy az emberiség egyes emberekből áll, ahogy ennek következtében öntudata csak mint az egyes emberek öntudata nyilvánulhat meg, úgy ennek objektiválása, általános átélhetővé-tétele csak egyes önmagukat hordozó műalkotásokban jöhet létre. Eme számunkravaló tárgyi szerkezete annak a magánvalónak a pontos képmása, amelyet tükröz. Ha egy reális, fogalmi-általánosított számunkravaló ilyen reális konkrétságban a műalkotás egyéb tulajdonságaival együtt létrejöhetne, akkor az emberiséget úgy kellene elképzelni, mint valami közvetlenül megnyilvánuló szubsztanciát, amely túl van a nemet alkotó, anyagilag egyedül reális egyes embereken; így tehát a hegeli értelemben vett világszellem valamilyen formáját kellene felvennie. Az esztétikai visszatükrözés egyes műalkotásokban megjelenő mélyreható igazsága tehát pontosan megfelel ama önmagában létező valóság szubsztanciájának, amelyet ábrázol: e szubsztancia közvetlen valósága éppen az összes mindenkori esztétikai számunkravalónak ebben az elszigetelődésében, ebben az önmagát hordozó voltában jut kifejezésre, abban, hogy minden mű műalkotás-egyéniség, hogy hic et nunc-ja, létrejöttének történelmi nagysága és korlátai az ábrázolás során megszüntethetetlen egységben jelennek meg. E szubsztancia további, mélyebb, egyébként csak messzire

nyúló közvetítésekkel és általánosításokkal elérhető igazsága – az ugyanis, hogy millió egyed létrejötte és eltűnése tartja életben, és állandóan reprodukálódik és fejlődik – éppen a műalkotás-egyéniség esztétikai lényegében nyilvánul meg. Művészi formájának igazsága – végső soron – azon alapul, hogy megszüntethetetlen, térbeli-időbeli, érzéki-érzékletes konkrétsága, szétrombolhatatlan individualitása ennyiben több, mint puszta Itt és Most és Éppígy – benne, anélkül, hogy a konkrét jelenvalóság immanenciáját szétfeszítené, és a mű világának zárt immanenciáján túllépne, megtalálhatók azok a mozzanatok is, amelyek minden személyes eseményt összekapcsolnak az emberiség fejlődésének menetével. Ezáltal az, ami e fejlődés valamelyik szakaszában jelentőségteljes, az emberi nem emlékezetének, öntudatának részévé válik. A különösség mint az esztétikum középponti kategóriája az a forma, amelyben ez a kettősség egységes alakot ölthet.

Ha mindezeket a mostani problémánkra összpontosított összegezéseket egységbe foglaljuk – hiszen tárgyilag is egységet alkotnak –, akkor az esztétikai számunkravaló sajátossága világosan és plasztikusan rajzolódik ki. Egy új magánvaló tulajdonságait kell létrehoznia önmagában, hogy az emberek számára saját emberi nemük magánvalóját közvetíteni tudja, és fel kell vennie egy magánvaló formáját, hogy egy számunkravaló igazi funkcióit betölthesse. Ez a tény eredeti esztétikai szempontból nézve magától értetődő és nyilvánvaló. Ha tudatosítjuk az egymástól szükségszerűen mindig minőségileg különböző, sőt egymással összehasonlíthatatlan esztétikai élmények formálisan azonos jellegzetességét, akkor ezekben egy közös általános-elvont mozzanatot találunk: azt, hogy egy megváltoztathatatlan „valósággal", a magánvaló egyik fajtájával állnak szemben. A „valóság" szót idézőjelbe tettük, mert az esztétikai befogadás lényegéhez egyúttal az az élmény is hozzátartozik, hogy az ezt kiváltó mű emberi termék, és nem a természet vagy a társadalmi képződmények értelmében vett valóság. Ez a megszorítás épp azt a mozzanatot hangsúlyozza, amely fejtegetéseink szempontjából fontos: a mű olyan számunkravaló, amely egy magánvaló formájában – pusztán formájában – jelenik meg, és nem magánvaló e fogalom szigorú értelmében.

A műnek ez az aspektusa konkretizálja a korábbi, még teljesen formális megállapítást: magánvalószerűsége ugyanis olyan jellegű, hogy látszólag eltakarja, sőt teljesen felszámolja a tényleges

magánvalót. Míg ugyanis az életben vagy a tudományban minden számunkravaló elvileg úgy igazolható, hogy a magánvalóval – és közvetlenül azokkal a részmozzanataival, amelyeket e számunkravaló ábrázol – hasonlítják össze, a mű, az esztétikai számunkravaló valósághűsége felülvizsgálatának éppen ezt a módját zárja ki közvetlenül. A kicsinyes nyárspolgáriság biztos jele, ha a mű és az „eredeti" ilyen összehasonlítása egyáltalán felmerül, és az ilyen – mindennapi élethez közelfekvő – művészetellenes beállítottság elutasítása sok esetben általában a művészet visszatükröző jellegének tagadásához vezet. Ezzel azonban más oldalról ismerik félre a magánvaló és a számunkravaló – persze bonyolult – esztétikai viszonyát. Hiszen az esztétikai mimézist taglalva megmutattuk, hogy ennek valóságot visszatükröző jellege korántsem szűnik meg amiatt, mert a magánvaló világban elvileg nem mutatható fel olyan meghatározott tárgy, amelyet egy meghatározott műalkotásban egy meghatározott tárgy „utánzott" volna.

A magánvalóval való megegyezés, amelyre a művész törekszik, nagyobb, gazdagabb és mélyebb, mint a részletek hűsége, és e megegyezés az egyes esetekben csak a mű tökéletességének elérésére szolgáló eszköz. A magánvaló, amellyel a művész munkája során szemben áll, az emberiség fejlődésének az a – feletteb ritkán tudatosított – mozzanata, amelynek különössége lángra gyújtotta képzeletét, művészi akarását, és amelyet úgy próbál az egynemű közegben kinyilvánítani, hogy a jelenségnek és a lényegnek a mű új közvetlenségében történő egybeesését megvalósítja. És az igazi művészt éppen az árulja el, hogy a magánvalónak a szubjektumok, az emberek (az emberiség) öntudata felé forduló elemei és tendenciái kapnak nála hangot, és hogy ezért nem reked meg a partikuláris szubjektivitásnál, és az egyediségek általánosítása során nem esik az emberi szférát túlszárnyaló absztrakció csapdájába sem, hanem megkeresi és megtalálja azt a középet, amelyben az emberi sors az emberiség sorsának hangjává, a futólagos hic et nunc az emberi nem egyik jelentős történelmi változásának jelzőjévé, az egyén típussá és minden kép lényege közvetlenül érzéki kifejezésévé válik. Az extenzive végtelen magánvaló e folyamat során a műnek mint mikrokozmosznak az intenzív végtelenére koncentrálódik. A magánvaló számunkravalóban történő helyes tükröződése ezért szükségképpen a megjelenő lényegnek és megjelenésmódjának erre a hiteles és mély konvergenciájára szorítkozik; ez hiányozhat még akkor is,

ha az alkotó aggályosan hű a közvetlen minta egyedi vonásaihoz, és meggyőzően jelen lehet, ha egy ilyen – művészileg megengedhető – összehasonlítás során egyetlenegy ábrázolt részlet sem fedi a valóságot.

Már itt is kiviláglik az esztétikai szférának az a jellegzetessége, hogy a magánvaló és a számunkravaló átmegy egymásba. Talán nem kell még egyszer hangsúlyoznunk, hogy a visszatükrözésnek ez a fajtája minőségileg különbözik a mindennapi és a tudományos visszatükrözéstől: a bizonyítás ezekben elengedhetetlen módja a művészet esetében elvileg lehetetlen. A dezantropomorfizáló módon visszatükrözött valóság mint valóság csak úgy bizonyítható, ha a lehető legpontosabban összehasonlítják azzal az eredeti képpel, amelyet ábrázol; a műalkotás viszont közvetlenül önmagában hordozza annak bizonyítékát és igazolását, hogy valódi, hogy hű az igazsághoz, és a magánvalót a felidézés segítségével az emberi nem öntudatává változtatja át. De a „közvetlen" szónak itt többszörös, látszólag csillámló értelme van; nem azért nem világos ez, mert nincs végiggondolva, hanem e többértelműség éppen a mű bonyolult, sokrétű, gazdag, ellentmondásos egységét fejezi ki. A közvetlenséget ugyanis itt először egészen szó szerint, szigorúan közvetlenül kell értelmeznünk: a felidézés, amelyet a mű kivált, és az emfázis, amelybe a befogadókat helyezi, egyedül és kizárólag a műalkotás-egyéniség formális felépítésén alapul. Kétségkívül ez a művel kapcsolatos eredeti esztétikai magatartás, és ennek e tekintetben kimondottan magánvaló jellege van; teljesen eltakarja a valódi magánvalót, és maradéktalanul maga mögött hagyja az alkotásfolyamatot a magánvaló és a számunkravaló egész problematikájával együtt. De korábbi fejtegetésekből tudjuk már, hogy a művészi formáknak ez a mindenhatósága azon alapul, hogy konkrétan formálnak meg egy mindenkori meghatározott tartalmat. A hatásnak ez az első közvetlensége azonnal megszűnik, mihelyt e tartalom hatékonnyá válik – és azt is tudjuk már, hogy a mű korábban jelzett közvetlen átélése specifikus tartalmának átélhetővé tételével azonos, hogy a közvetlen hatásban éppen ez érvényesül, és hogy a befogadó szükségképpen csak később és közvetetten szerez teljes tudomást arról, hogy milyen konkrét szerepet játszottak művészi élményében a formák.

A hatás beteljesedése a közvetlenség immanenciájának magasabb szintjén következik be: a mindenkori mű saját, összehasonlíthatatlan – és ebben az értelemben ismét monadisztikus – „vi-

lágának" átélésével. Mivel ez a világ szubsztanciáját tekintve különös, ebben a különösben mint önmagában abszolúte beteljesedett egységben bezárul, és ugyanakkor – szintén ugyanennek a különösségnek a segítségével – megörökíti az emberiség fejlődésének azt a mozzanatát, amelyet visszatükröz. De mivel a mű „világa" e mozzanatra nem mint önmagán kívüli tárgyra utal, hanem e tárgy e „világon" belül van, és koncentráltabb, hangsúlyozottabb jelentésű, meghatározásokban gazdagabb és világosabb tagozódású, mint amilyen bármilyen más magánvaló tárgy lehetne, azok az utak, amelyek látszólag a mintaként szolgáló tárgy felé mutatnak, éppúgy a műbe vezetnek vissza, ahogy az immanencia első közvetlensége azt a látszatot keltette, mintha túlmutatna ezen. Így a mű az, ami az esztétikai visszatükröződésben elsődlegesen és természetszerűleg a számunkravalót jelenti, de ez – közvetlenül – egyesíti magában a magánvaló lényeges vonásait is.

Ha a műalkotásnak ezt a sajátos jellegzetességét kategoriálisan a fogalom szintjére akarjuk emelni, akkor önmagától előtérbe nyomul a magáértvaló kategóriája. Ez a fölöttébb fontos meghatározás a létben és a gondolkodásban természetesen mindig jelen volt, de csak Hegel fedezte fel a jelentőségét, és csak ő biztosította számára a logikában és a tudományelméletben azt a helyet, amely megilleti. A magáértvaló kategóriája a hegeli filozófia specifikusan új felfedezései közé tartozik, de fontosságát a későbbiekben – Marx, Engels és Lenin kivételével – nem ismerték fel, és ezért a későbbi filozófiából csaknem teljesen eltűnt, s ahol mégis alkalmazták, ott többnyire teljesen félremagyarázták – így hát legalább röviden foglalkoznunk kell e kategória lényegével.

Az általános rendszertan szempontjából Hegel a következő sort alakítja ki: magánvaló – magáértvaló – magán- és magáértvaló. Nem nehéz észrevenni, hogy a magánvaló elvont, tartalmatlan jellegzetessége alkotja a kiindulópontot. Ezzel szemben a magán- és magáértvalóban teljesül be a magánvaló reális, konkrét, minden meghatározást kibontakoztató objektív valósága. A magáértvaló, amint mindjárt látni fogjuk, mint közvetlenül negatív kategória az elvont üresség és a tartalommal megtöltött konkrétság közti dialektikus átmenetet alkotja. Mivel minket ebben az összefüggésben kizárólag a magáértvaló kategóriája érdekel, megelégszünk ezzel az egészen általános rendszertani megjegyzéssel,

amely elegendő arra, hogy megvilágítsa a magáértvalónak a hegeli kategóriarendszerben betöltött logikai helyét.

Hegel *Logikájában* merül fel először a magáértvaló lét mint a minőség mozzanata. Benne *„a minőségi lét befejezett"*. Ebben, mint Hegel később részletesen kimutatja, az önálló létezés mint tagadás fejeződik ki, mint éles elválasztás a másértvaló léttől. Azt mondjuk, fejti ki Hegel, „hogy valami magáért való, ha megszünteti a máslétet, mással való kapcsolatát és közösségét, ha ezt visszataszította, tőle absztrahált. A más csak *mint* megszűnten-megmaradó, mint *mozzanata* van számára; a magáértvaló lét abban van, hogy olyképpen ment túl a korláton, máslétén, hogy mint ez a negáció: a végtelen magába való *visszatérés* . . . A magáértvaló lét a polemikus, negatív magatartás a határoló mással szemben."[5] És a továbbiakban Hegel a magáértvaló létet „minden máslét abszolút tagadásaként"[6] tárgyalja.

Mindez azonban még csak e kategória viszonylag elvont első, legprimitívebb, legelemibb megjelenésmódját írja körül. Már a *Logika* első részében is magasabb rendű dialektikus meghatározások jelennek meg. Mindenekelőtt az, ami az eddig jelzettekből magától értetődően következik, hogy a mennyiség, amelybe Hegelnél a minőségek egész komplexuma átmegy, „a megszüntetve-megőrzött magáértvaló lét".[7] De a továbbiakban a mennyiség belső dialektikájából létrejön a mérték, és ebben magasabb szinten visszatér a minőség megszüntetett kategóriája és vele együtt e magáértvaló lét is: az egység, amely itt Hegel szerint kialakul, *„reális magáértvaló lét,* egy *valami* (Etwas) kategóriája, mint olyan minőségek egysége, amelyek mértékviszonyban állanak – teljes *önállóság"*.[8] A továbbiakban csak néhány csomópontot emelünk ki, amely megvilágítja, hogyan lép fel és hogyan működik ez a kategória bonyolultabb, fejlettebb összefüggések között. Kezdjük az élő szervezettel, mert ez jó példa a magáértvaló lét szerepére. Hegel kifejti: „Az élő egy szervetlen természettel áll szemben, amelyhez mint hatalma viszonyul, és amelyet magához hasonlít. E folyamat eredménye nem, mint a kémiai folyamatban, semleges termék, amelyben megszűnt az előbb egymással szemben álló két oldal önállósága, hanem az élő átfogja

5. Hegel, *A logika tudománya.* I. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 130, 131. l.
6. Hegel, *A szellem fenomenológiája.* Akadémiai Kiadó, 1961. 71. l.
7. Hegel, *A logika tudománya.* I. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 161. l.
8. I. m. 319. l.

a mását, amely nem képes hatalmának ellenállni. A szervetlen természet, amelyet az élő alávet magának, ezt azért szenvedi el, mert *magánvalósága szerint* ugyanaz, ami az élet *magáértvalósága* szerint. Az élő így a másban csak önmagával olvad össze."[9] Ezek a fejtegetések már csak azért is figyelemre méltóak, mert Hegel egészen materialista módon fogja fel az életnek és nem-élő környezetének kölcsönös vonatkozásait; mint természeti tárgyak ugyanolyan jellegűek, vagyis a fizika és a kémia törvényei mindkettőjükre ugyanúgy hatnak. Az életet sem önálló, fizikán és kémián túli, különös „erőnek" fogja fel, mint pl. a vitalisták, hanem csak mint ugyanannak az anyagnak a specifikus szerkezetét, specifikus megformáltságát, amelyet meghatározott kategóriák hajtanak végre; e kategóriák azonban hatalmat adnak az életnek a vele magánvalósága szerint azonos anyag felett. Az életnek mint magáértvaló létnek ez a sajátossága ebben az általános formájában ily módon – e kategória megértése szempontjából – különös jelentőséget kap.

Ez mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy most már nem csupán statikus, mechanikusan visszatérő vonatkozásokról van szó, mint a minőségnél, mértéknél stb., hanem dinamikusan működő viszonylatokról is. Ez a mozzanat még fokozottabb mértékben mutatkozik meg, amikor a munka kerül szóba. Hegel erről a *Fenomenológiá*ban ezt mondja: „A műves szellem abból indul ki, hogy szétválasztja a *magánvaló létet,* amely megmunkált anyagává lesz – és a *magáért-való-létet,* amely a dolgozó öntudat *mozzanata,* s ez a szétválasztás művében tárgyivá lett a számára."[10] Hegel ugyanezt a gondolatot a gyakorlati cselekvés egész szférájára kiterjeszti *Logiká*jában: „Az eszme, mivel a fogalom most *magáértvalósága* szerint a magán- és magáértvalóban meghatározott fogalom; a *gyakorlati* eszme, a *cselekvés*".[11] Ez a magáértvaló kategóriáját az általában vett tárgyiasság, az élet stb. merőben objektív szférájából a tudat, az öntudat szférájába vezeti tovább. Hegel ezt az összefüggést már a magáértvaló lét első,

9. Hegel, *Enciklopédia.* Akadémiai Kiadó, 1950. 219. §. Függelék.

10. Hegel, *A szellem fenomenológiája.* Akadémiai Kiadó, 1961. 355. l.

11. Hegel, *A logika tudománya.* II. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 414. l. Talán érdemes megjegyeznünk itt, hogy Lenin az imént idézett megállapítást beható reflexiókkal kísérte, amely abban csúcsosodott ki, hogy Marx „közvetlenül Hegelhez" kapcsolódik. *Filozófiai füzetek.* V. I. Lenin *Művei.* 38. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 195. l.

elvont tárgyalásakor is hangsúlyozza. A tudatban önmagának és a vele szembenálló tárgynak a dualitását látja; az *„öntudat* ellenben a *magáért*-való-lét mint *befejezett és tételezett.*"[12] Ezáltal a magáértvaló legmagasabb, legfejlettebb fokán – itt is csak a végeredményt adjuk, és nem térünk ki a közbülső fokokra, amelyek közül a munkára és az általában vett gyakorlatra imént utaltunk – az emberi létezés specifikus kategóriájává válik, mégpedig éppen ott, ahol lényeges meghatározásai, amelyek az embert minőségileg minden más élőlénytől megkülönböztetik, és tulajdonképpen emberré teszik, teljes mértékben kibontakoznak és érvényesülnek.

Ez elméletileg és gyakorlatilag-történelmileg megindokolja a magáértvaló lét és az öntudat szoros kapcsolatát, amelyet kezdetben pusztán adottnak vettünk. Itt is egy utalásra kell szorítkoznunk. Céljaink szempontjából nincs döntő jelentősége annak, hogy Hegel itt a problémának ezen a szintjén megfogalmazásainak olykor teológiai színezetet ad, mivel a lényeges, a specifikusan emberi jelleg ennek ellenére is félreérthetetlenül kiviláglik. Így *Történetfilozófiá*jában a bűnbeesésről mint „az ember örök mítoszáról" beszél, és kifejti: „A Paradicsom olyan park, ahol csak állatok maradhatnak meg, emberek nem. Az állat ugyanis egy istennel, de csak magánvalósága szerint. Csak az ember szellem, vagyis önmagáértvaló. De ez az önmagáértvaló lét, ez a tudat egyúttal el is választja az embert az általános isteni szellemtől."[13] Ehhez csatlakoznak az emberek elvont szabadságáról és a gonosz filozófiai lehetőségéről szóló fejtegetések, amelyeket mindenki jól ismer, aki Hegelt tanulmányozta. Csak itt egyesül a maga teljes konkrétságában a magáértvaló lét és az öntudat. Az, ami a kifejezett objektív viszonylatokban az anyagnak és tulajdonságainak egyszerű létezési formája volt, itt megkapja lényegének pontosan megfelelő szubjektív összetevőjét, és csak ezáltal teljesedhet be ténylegesen, tárgyilag az objektív mozgás az ember öntudatában, amely magáértvalójának lelki és gondolati összegezése. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a magáértvaló lét az emberek társadalmi

12. Hegel, *A logika tudománya.* I. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 131. l. Itt sem érdektelen megjegyeznünk, hogy az ifjú Marx Epikuroszról írott disszertációjában csatlakozik a taszítás és az öntudat közti összefüggés hegeli koncepciójához: „A taszítás az öntudat első formája." *Művei* (németül), MEGA. I. 31. l.

13. Hegel, *Philosophie der Geschichte.* Hegel, *Werke.* IX. köt. 391. l.

életének is fontos kategóriájává válik; ez önmagukra való eszmélésüknek az a szintje, amelynek segítségével a fejlődés egész létezésükkel mélyen összefüggő történelmi tendenciáját sajátjukénak ismerik fel és határozzák meg. Ez néhány, eddig pusztán spontánul kialakult és működő társadalmi konstellációnak magasabb rendű mozgásformát, hatalmasabb társadalmi lendítőerőt kölcsönöz. A magáértvaló hegeli koncepciójából először Marx vonta le ezt a következtetést. *A filozófia nyomorúságá*-ban a proletariátus osztállyá válása során beálló nagy fordulatot éppen ennek a kategóriának a segítségével mutatta be: „A gazdasági feltételek először munkássá változtatták a lakosság tömegét. A tőke uralma e tömeg számára közös helyzetet, közös érdekeket teremtett. Ily módon ez a tömeg a tőkével szemben már osztály, de önmaga számára (für sich selbst) még nem az. Ebben a harcban, amelynek csak néhány fázisát jeleztük, ez a tömeg egyesül, önmaga számára (für sich selbst) is osztállyá alakul."[14] A Marx által leírt kategoriális fordulat az ember társadalommal kapcsolatos gyakorlati magatartására vonatkozik; csak ezáltal jön létre életében a magáértvaló lét mint az öntudat kategóriája. A tények tisztán tudományos megállapítása, amin az ilyen tevékenységek objektíve alapulnak, csak az emberek önmagukra vonatkozó tudatát alkotja meg, és nem megy át mindig és szükségképpen a gyakorlatba. E tudat öntudattá, a visszatükrözés révén elért számunkravaló pedig magáértvaló létté alakul át, s ez az emberek új magatartását idézi elő, még akkor is, ha a számunkravaló tartalmi meghatározásait az illető tudományos visszatükrözés kivétel nélkül tartalmazta.

Nem szorul részletes taglalásra, hiszen ha csak egy pillantást vetünk is a most kifejtettekre, máris világosan láthatjuk, hogy mindazok a meghatározások, amelyekről felismertük, hogy a magáértvaló lét lényegét különösen jellemzik, minden egyes máslét eltaszításától az ember öntudatáig, a műalkotás döntő mozzanatait alkotják. Csupán az a feladat, hogy specifikus megjelenésmódját a maga specifikus természetének megfelelően pontosan feltárjuk. Mint már annyiszor, itt is tanulságos, ha a problémát negatív oldalról közelítjük meg. Arra a fejtegetéseink során már gyakran érintett kérdésre gondolunk, hogy olyan kategóriák és összefüggések, amelyek, ha magának az objektív valóságnak a

14. Marx, *A filozófia nyomorúsága*. Marx–Engels *Művei*. 4. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1959. 172. l.

formáló elveiként fogják fel őket, szükségképpen e valóság idealista eltorzításához vezetnek, az esztétikára alkalmazva meghatározott, viszonylagos jogosultsággal rendelkeznek, persze csak akkor, ha helyes elhatárolásokkal és fenntartásokkal megfelelően konkretizálják őket.

Kezdjük az ontológiai istenbizonyítékkal. Logikai magva a tökéletesség és a létezés – állítólag – szétválaszthatatlan összefüggésében rejlik. Mármost könnyű belátni, hogy a műalkotásban, éppen magáértvaló léte következtében, már első pillantásra is kínálkozik a létezésnek és a tökéletességnek ez az összetartozása: mindannak, ami a műalkotásban megjelenik, tökéletesnek kell lennie (fűzzük persze rögtön hozzá: a maga módján); ha nem volna tökéletes, akkor (ide is iktassuk be: a mindenkori konkrét műalkotás összefüggésében) nem is létezhetnék. Már ezek a látszólag formális szempontok által diktált fenntartások is felmutatják az elvi különbség lényeges vonásait. A létezés és a tökéletesség közvetlen összetartozása egyrészt nem magának az objektív valóságnak a tulajdonsága, hanem pusztán ábrázolásának egyik meghatározott módjáé, másrészt e kategóriák konvergenciájára itt nem a legmagasabb, legelvontabb általánosság végletes tételezésével törekszenek, hanem ellenkezőleg, kizárólag a konkrét különösség ama atmoszférájának segítségével, amely, mint ezt bizonyítani próbáltuk, éppen a művészetet – és csak ezt – jellemzi. Mindkét mozzanat összetartozik. A művészi hatás emfatikus-felidéző jellege, a valóság ábrázolásának a művekben elérhető szintje, és ennek tökéletessé, kompletté, a létezés közvetlen nyilvánvalóságává történő fokozódása könnyen előidézheti azt a kritikátlan általánosítást, hogy itt – igazabban és ugyanakkor közvetlenebbül, mint az emberi létezés bármilyen más területén – a világ lényege nyilvánul meg, és ez a tökéletesség ezért az igazi, hiteles létezés bizonyítéka. Ismételten megmutattuk már, hogy minden ilyen gondolatmenet elmellőzi a létezés prózainak tűnő, de megdönthetetlenül igaz fogalmát, és azt, hogy e létezés független minden szubjektivitástól. A behatóbb vizsgálat egyúttal azt is bebizonyítja, hogy a tökéletesség közvetlen felfogása szintén csak fölöttébb sokértelmű lehet. Az esztétikum szempontjából – elfogulatlanul nézve – igen egyszerű a helyzet: tökéletesség itt akkor jön létre, ha a lényeg és a jelenség, a benső és a külső egy olyan konkrét (különös) tárgyban esik egybe, amely egynemű közege (különös) törvényszerűségeinek megfelelően művészileg és szervesen beilleszkedik egy konkrét (különös) összefüggésbe. Ez a megálla-

pítás még az egyes természeti jelenségekre sem terjeszthető ki, és még kevésbé szabad általános törvénnyé önállósítani.

A műalkotás mint magáértvaló az életnek éppen ezt az igazságát testesíti meg: egy tetszőleges tárgyban, egy tetszőleges helyzetben stb. felfedezhető az ő, de csakis az ő saját tökéletessége. De ez mindig pluralisztikus, különös jellegű: az olyan mindenkor adott különös meghatározások tökéletessége, amelyek egyaránt lehetnek jók vagy gonoszak, csodálatra méltóak vagy undorítóak. A tökéletesség, a nyilvánvaló létezés, amely eközben kiviláglik, természetszerűleg nem szünteti meg a morális stb. értékelés szükségességét; a pluralisztikus viszonylagosság nem tartalmaz általános relativizmust. Ellenkezőleg, a számunkra érzékileg-érzékszerűen adott világ evilágisága, gazdagsága, kimeríthetetlensége sugárzik belőle, ez az, ami puszta tényét kinyilvánítja. Minden egyes valódi műalkotás konkrét meghatározásokban való intenzív végtelensége, amelyről már gyakran beszéltünk, nélkülözhetetlen feltétele annak, hogy a mű egy ilyen magáértvaló formájában jelenjék meg és hasson. A műalkotás magáértvalójában tehát az élet jelentős igazsága: immanens végtelenségének igazsága fejeződik ki, amely minden egyes részecske intenzív végtelenségének mutatkozik, és ezzel kinyilvánítja, hogy elfordul minden túlvilágtól, ennek „tökéletességétől" és „létezésétől", amely az itt igenelt különösség, konkrétság és a belőlük következő evilágiság megszüntetésén alapszik. Minden olyan általánosítás, amely túl akar haladni a magáértvaló lét konkrétságán és különösségén, elveszik a hiposztazáló szubjektivizmus ködében. A magáértvaló lét specifikus meghatározásai a magánvalóra és főként a magán- és magáértvalóra nem terjeszthetők ki.

Az idealista filozófia másik fontos problémáját, az azonos szubjektum-objektumot érintettük már korábbi fejtegetéseink során, itt tehát csak az a feladat vár ránk, hogy a magáértvaló lét szempontjából kissé közelebbről vizsgáljuk meg. A magáértvaló lét és az öntudat összetartozása sajátos kapcsolatot teremt a szubjektivitás és az objektivitás között, amely, mint látni fogjuk, tárgyilag ellentétben áll ugyan az azonos szubjektum-objektummal, de – mint az épp tárgyalt esetben – valamiféle „modellként" szolgál számára. A magáértvaló lét mint tárgyiassági forma és az öntudat mint a szubjektivitás megnyilvánulási formája egyaránt a szubjektum és az objektum más kapcsolatait mutatja, mint amelyek az életben és a tudományban egyébként fel szoktak lépni: sokkal szorosabban nyomulnak egymáshoz, sokkal intenzívebben

hatják át egymást, mint más szférákban, sőt olykor közvetlen felismerhetetlenséggé egyesülnek. A műalkotás minden más visszatükröződéstől és objektivációtól elkülönül, mivel legáltalánosabb formája a magáértvaló, és már ez is előidézi, hogy a szubjektivitás közvetlenül befolyásolja a műalkotás egészét és minden részletét. Mert az életben és a tudományban, ahol az egyedi jelenségek magáértvalója mindig egy többé vagy kevésbé átfogó összefüggésbe illeszkedik be és ott szükségképpen feloldódik, ahol a gyakorlat azt követeli meg, hogy a szubjektív elemeket a lehető legpontosabban különítsék el az objektívektől, a tiszta szétválasztásnak legalábbis tendenciaként uralkodnia kell. A műalkotás magáértvalója ellenben sokkal több, mint puszta negativitás, mint minden egyes máslét elvont taszítása; nem létezhetne, ha nem valami különös szubjektivitáson alapulna, amely konkrét teljességét egységesen szervezi meg, s amely szelleméből kiindulva még a legjelentéktelenebb részleteket is saját alkotásának tünteti fel. A magáértvaló műalkotás tehát olyan „világ", az objektív magánvaló olyan fajtája, amely a befogadóval a maga érinthetetlen éppígylétében, megalapozott szükségszerűségében áll szemben. De ahogy ez az objektivitás totalitássá változtatja a műalkotást és áthatja minden pórusát, a műalkotás egésze és összes mozzanatai egyúttal és ettől az objektivitástól elválaszthatatlanul egy meghatározott és különös szubjektivitás megjelenési és megnyilvánulási módjai is.

Itt tehát egy azonos szubjektum-objektum áll előttünk. Pontosabban persze azt kellene mondani, hogy egy olyan képződmény, amelyben a szubjektivitást és az objektivitást szerves egységbe olvasztották. Ez, mint már korábban kifejtettük, azt mutatja, hogy az itt megnyilvánuló szubjektivitás nem valódi szubjektum. Az alkotó persze az, de ő – egyidejűleg – két magánvalóval áll szemben: a valódi világgal, amelyet ábrázol, és vele kapcsolatos látomásával, amely szintén mint magánvaló, mint objektivitás áll partikuláris személyiségével szemben. Cézanne egyszer ezt mondja: „Vásznom és a táj, mindkettő rajtam kívül . . ."[15] Ilyen szubjektum a befogadó a művel kapcsolatos viszonyában, ahol tehát szintén nem lehet szó a szubjektum és az objektum azonosságáról. A magáértvaló műalkotás-egyéniség azonban nem szubjektum, amennyiben azt akarjuk, hogy e kifejezésnek értelme legyen; nincs szubjektuma, ha csak mágikus értelemben nem fogják rá. A mű-

15. Cézanne, *Über die Kunst*. Hamburg 1957. 10. l.

alkotás-egyéniség mint már korábban szintén kifejtettük, az emberi szubjektivitás legmagasabbrendű, leggazdagabb, legkifejlettebb megnyilvánulási formája. Magánvalósága szerint korlátlan hatalma van arra, hogy az emberekben kifejezze és kivirágoztassa a szubjektivitást. Ez a hatalom azonban egy objektiváció, egy tételezés, egy képződmény hatalma, és semmilyen körülmények közt sem egy szubjektumé. Ezzel e negatív-polemikus szempontból világosan vázoltuk a magáértvaló mű sajátosságát: míg minden más olyan képződmény, amelyet az emberek azért alkottak meg, hogy az objektív valóságot visszatükrözzék és meghódítsák, szükségképpen arra törekszik, hogy a szubjektivitást, amennyire szükséges és lehetséges, kiiktassa, semlegesítse, felfüggessze, a műalkotás-egyéniség lényege éppen abban rejlik, hogy a szubjektivitást ne csak egyszerűen felidézze, hanem olyan szélességet, mélységet, intenzitást stb. adjon neki, amelyet az életben egyébként nem vívhatna ki magának. Magától értetődik, hogy az élet eseményei robbanásszerűen sokkal erősebb szubjektív indulatokat, szenvedélyeket stb. hívhatnak életre, mint a műalkotások; itt azonban csak a visszatükrözések rögzítésére szolgáló képződmények ellentétéről beszélünk. Mindenesetre azt még meg kell itt jegyezni, hogy az élet szenvedélyeinek hevessége vagy tartóssága korántsem feltétlenül azonos egyszerűen valódiságukkal és komplettségükkel, abban az értelemben, ahogyan ezt a műalkotások „világával" kapcsolatban fentebb már vázoltuk.

Ez az ellentét, amely az emberiség fejlődésének során eljut odáig, hogy fölöttébb termékenyen kiegészíti egymást, egészen világosan megmutatkozik, ha az öntudatra mint a magáértvaló lét tulajdonképpeni szubjektív mozzanatára gondolunk. Hiszen az élet szenvedélyei szintén öntudatot fejlesztenek ki azokban, akik megértik őket, ám ez bizonyos mértékig csak melléktermékneк tekinthető. Hiszen az életben a szenvedélyeket mindig konkrét célkitűzés lobbantja lángra, és – közvetlenül – mindenekelőtt arra van szüksége, hogy tárgyáról és elérése eszközeiről legyen tudata; eljuthat az öntudathoz, sőt egy nagyon fejlett öntudathoz is, de ez nem feltétlenül szükséges. De az az emfázis, amelyet a magáértvaló mű mint képződmény ébreszt, közvetlenül éppen az öntudat felkeltését tűzi ki célul. Az arisztotelészi katarzisnak, a szenvedélyek „megtisztításának" éppen az a legmélyebb értelme, hogy mind tudatos, mind „tudattalan" elemeit a szubjektum magára vonatkoztassa, és az öntudatba emelje. Korábban már részletesen kifejtettük, hogy az e kérdésben ma divatos szembeállítások ha-

misak. Az öntudat nem jelent elfordulást az objektív valóságtól és ennek lehető leghelyesebb megértésétől. Ellenkezőleg. Az egyén öntudata annál valóságosabban és átfogóbban bontakozhat ki, minél mélyebben és minél szélesebben ragadja meg a gondolkodás és cselekvés útján az élet valóságát. De amit az élet csak kemény és tartós erőfeszítések díjaként adhat, azt a műalkotás élménye bizonyos mértékig ingyen, mondhatnánk kegyelemből ajándékozza oda. A magáértvaló mű hatásának ez a jellegzetessége azonban egyúttal azt is jelenti, hogy az öntudat messze túlterjed az élmények egyébként szokásos, normális, egyedi körén. A tér és az idő, az úgynevezett principium individuationis korlátai rombadőlnek, és – legalábbis elvben – határtalan képességek bontakoznak ki minden emberi dolog átélésére. Az esztétikum itt is pusztán olyan tendenciákat teljesít be, amelyek az életben már működtek; de egyetemessége az ilyen mennyiségi kiterjesztésnek kifejezett minőségi jelleget ad.

Első pillantásra talán paradoxnak tűnik, hogy egyetemességet tulajdonítunk a műalkotás minden rajta kívül esőtől elementárisan elkülönülő magáértvalójának, szubjektív tényezőjének, az individualitáshoz láncolt öntudatnak, és úgy látszik, nem kerülhető el, hogy az azonos szubjektum-objektum koncepciója ne tűnjék ismét fel a gondolkodás horizontján. De éppen itt pontosan meg kell különböztetni az emberi létezés valódi és ezért termékeny, megtermékenyítő ellentmondását elhamarkodott, kritikátlan gondolati általánosításától. E magáértvaló egyetemessége közvetlenül nézve 1. formai – és ténylegesen a művészi megformálás sajátossága hordozza – miközben, éppen önmagában való zártságának kialakítása és megőrzése útján minden egyes ember, minden egyes viszony, minden egyes ezt közvetítő tárgy éppígy megformált magáértvalójával ilyen egyetemes viszonyba tud kerülni; 2. ábrázoló, mert mindenütt felfedezhető és formába emelhető egy mélyreható és jelentős magáértvaló lehetősége; 3. befogadó, mert egy ilyen magáértvaló megformálása minden egyes ember öntudatára apellál, mivel az esztétikai hatás minden egyes embert olyan helyzetbe hoz, hogy mindazt, amit az emberiség tett vagy szenvedett, amit meghódított vagy amiről le kellett mondania, bensőséges-szerves kapcsolatba hozza öntudatával, és – a szó tág értelmében – saját létezése, saját világa, saját öntudata elemeként éli át. A művészi formák végső igazsága éppen ezen az egyetemességen alapul, és ezt csak e formák hozhatják napvilágra, és közvetíthetik az embereknek.

Természetesen szükségképpen tárgyi-tartalmi alapja van annak, hogy egy ilyen – téren és időn átnyúló, az emberiség egész fejlődését felidéző – viszony egyáltalán lehetséges; ez az alap az emberiség valódi létezése, fejlődésének valódi folytonossága, az, hogy a nem minden egyes egyén létezésében – egészen tudattalanul vagy részben tudatosan – jelen van és hatékonnyá válik. Ehhez az anyagi alapot az adja, hogy minden egyes öntudat, mint erről már gyakran beszéltünk, az objektív valóságban gyökerezik; hiszen objektíve éppen ebben rejlenek mind az egyes emberek létezésének és gyakorlatának, mind a nem közös tevékenységének a feltételei és eszközei. E komplexum objektív összefüggéseinek tudatát a tudomány ragadja meg és teszi hozzáférhetővé. Ellenben az öntudat egyetemessége, amelyet a műalkotásegyéniségek magáértvalója hordoz, egy általános jelenvalóságban nyilvánul meg, amely, mint már kifejtettük, képes arra, hogy e fejlődési folyamat egyes mozzanatait az egyes emberek számára felidéző módon úgy közvetítse és úgy változtassa ezáltal öntudatuk tulajdonává, hogy e mozzanatokat mint az emberi nemhez és ennek fejlődéséhez való hozzátartozásukat éljék át. Ahogy az esztétikai tételezés az általánosságot és az egyediséget a különösségben megőrizve szünteti meg, úgy csinál itt a magáértvalóból egy szervező középet, az egyetemesség hajtóerejét. Az objektív tudományos kategóriák dialektikájában a magáértvaló pusztán egy – persze teljességgel nélkülözhetetlen – közvetítő tag az elvont magánvaló és a konkrét magán- és magáértvaló között, és csak ebben az utóbbiban elégülhet ki a valóságról szerzett tudat. A magáértvaló létnek az esztétikumban elfoglalt középponti helyzete először a világ felvevőszerveit, a műalkotás-egyéniségek magában véve mérhetetlen pluralitásává atomizálja. Egyetemességük, az, hogy egy egységes tárgyra, az emberiség fejlődésére találtak rá, éppilyen korlátlanul pluralisztikus. De éppen ezáltal valósul meg igazán az egyetemesség mint általános jelenvalóság: csak ily módon válhat minden egyes emberi élet eleven tartalmává az emberi nemmel és ennek konkrét fejlődésével kapcsolatos viszonya; és az emberiség társadalmi-történelmi fejlődése – anélkül, hogy tudott volna róla – megalkotta ezt az erre egyedül alkalmas eszközt. Ez a helyzet kategoriálisan a magáértvaló általános jelenvalóságával fejezhető ki.

TIZENEGYEDIK FEJEZET

AZ ESZTÉTIKAI MIMÉZIS HATÁRKÉRDÉSEI

1. A zene

Napjainkban nagyon sok oldalról kétségbevonják a zene mimetikus jellegét. Sőt, gyakran természetesnek veszik, hogy a zene semmit sem ábrázol, és ezt főérvként vetik be a visszatükrözés általános elmélete ellen. Az ilyen gondolatmenetek, mint ezt a következőkben bizonyítani próbáljuk, elméletileg gyenge lábon állnak. Azon alapulnak – a művészetben különösen az expresszionista irányzatok felbukkanása óta, a filozófiában még sokkal régebbi időktől –, hogy kétségbe vonják vagy tagadják a külvilág objektivitását, tagadják, hogy hatásai az emberi érzetek alapját alkotják, főként pedig a kifejezés és az ábrázolás között egy – állítólag – kizárólagos ellentétet konstruálnak. Miközben az ilyen bölcseletek és művészi irányzatok a szubjektivitás reakcióit elszigetelik a szubjektivitás konkrét környezetétől, és a szubjektivitást teljes autarchiává fetisizálják, kifejezését azzal is eltorzítják és elsorvasztják, hogy elválasztják alapjától, igazi tartalmától, és olyan szolipszista partikularitásba vetik vissza, amelyben e kifejezés – az expresszionizmus minden kóklerkedése ellenére – a valóság felfokozása helyett szükségképpen elszegényedik, és veszít valódi intenzitásából.

Meg kell jegyeznünk azt is, hogy a művészetek elmélete, de különösképpen a zeneelmélet évezredek óta visszatükröződésnek, mégpedig a benső világ visszatükröződésének fogta fel a zenét, és ezt olyan magától értetődően tette, mintha állítása érvelésre sem szorulna. Az ilyen egybehangzó vélemény önmagában természetesen nem lehet bizonyíték; bizonyos körülmények között a tévedések is túlélhetnek egész korszakokat. Itt azonban másról, többről van szó. Mert amikor a görögök a zenét a mimézis különös alfajának fogták fel, egy náluk korántsem meglepő, találó dialektikával éppen azt hangsúlyozták nyomatékosan a mimézisben, ami a zenét az összes művészetek kozmoszába bevezeti, de egyúttal – és ettől elválaszthatatlanul – azt is, ami a zenét a többi művészettől megkülönbözteti, ami specifikus sajátosságát adja. A görögök nem kételkedtek abban, hogy minden valósággal kap-

csolatos emberi viszony, a tudományos éppúgy, mint a művészi, a valóság objektív természetének visszatükrözésén alapul. A zene és a többi művészet közti külső és belső eltérések sohasem ingathatták meg ezt a meggyőződésüket. Másrészt teljesen tisztán látták, hogy a zene mimetikusan ábrázolt tárgya minőségileg különbözik a többi művészeti ágak tárgyától: a zene tárgya az emberek benső élete. Th. Georgiades találóan elemzi az auloszjátéknak ezt a felfogását Pindarosz tizenkettedik pythiai ódájában: „De ez a zene, az auloszjáték, nem az affektus kifejezése, hanem annak művészi visszaadása volt. Athéné istennőre olyan mély hatást tett Euryalénak, Medúza nővérének jajveszékelése (V. 20.), hogy úgy érezte: rögzítenie kell e panaszokat. Igénye támadt arra, hogy e benyomásnak szilárd, objektív alakot kölcsönözzön. A jajveszékelésként megnyilvánuló szenvedésnek ezt a lenyűgöző, szívettépő benyomását az auloszdallam segítségével, jobban mondva auloszdallamként ‚ábrázolta' (*μιμήσαιτα* V. 21). A jajveszékelést művészetté (*τέχνη*), tudássá, aulosz-játékká, zenévé változtatta. Athéné ezt a dallamot mintegy a jajveszékelés motívumaiból szőtte (*διαπλέξαισα* V. 8.). Pindarosz különbséget tesz a szenvedés és a szenvedés szellemi szemlélete között. Az egyik tudniillik „. . . magának az indulatnak a kifejezése, emberi, az élet ismérve, maga az élet. De a másik, amely a szenvedésnek a művészet segítségével objektív alakot kölcsönöz, isteni, felszabadító, szellemi tett."[1] Láthatjuk itt, hogy milyen érett a görög ókor esztétikai gondolkodása. Míg sok – gyakran egyéb vonatkozásban nem is jelentéktelen – modern szerző az affektust összetéveszti annak mimetikus ábrázolásával, vagy legalábbis az utóbbit az előbbiből egyszerűen és közvetlenül bontakoztatja ki, Pindarosz épp a kettő közti minőségi ugrást tartja a legfontosabbnak. A mitikus ábrázolás éppen arra törekszik, hogy ezt az ugrást kiemelje: mivel a szenvedés mimézise isteni találmánynak látszik, míg maga a szenvedés pusztán emberi dolog, egyrészt eleve ki van zárva az a lehetőség, hogy felcseréljék őket, hogy egymásba mosódjanak, másrészt viszont ugyanez az ábrázolás kizár minden szubjektiválást, s az „istenit" éppen mint mimézist, mint az emberi élettény visszatükröződését emeli a szokásos emberi mindennapok fölé. Nem érdektelen megállapítani, hogy már Pindarosznál is megtalálható az a

1. Th. Georgiades, *Musik und Rhytmik bei den Griechen*. Hamburg. 1958. 21. l.

fontos arisztotelészi gondolat, amely szerint mimetikusan örömöt okozhat az is, ami az életben rút vagy kellemetlen.

Nem a mi feladatunk, hogy e felfogás fejlődését aprólékosan nyomon kövessük. Csak Arisztotelész *Politikájának* azt a közismert helyét idézzük, ahol a zene mimetikus jellege, specifikus tárgyával együtt, immár minden mitológia nélkül, merőben filozófiailag jut kifejezésre, és ahol egyúttal – ezzel később foglalkozunk – pontos meghatározáshoz jutnak az ilyen visszatükrözés lelki előfeltételeinek morális következményei: „A ritmusok és a dallamok mint képmások nagyon megközelítik a haragnak és a jámborságnak, valamint a bátorságnak és a mérsékletnek és ellentétüknek, ezenkívül más etikai érzések és tulajdonságok sajátos természetének igazi lényegét. Ezt mutatja a tapasztalat. Meghallgatunk ilyen dallamokat, és kedélyünk áthangolódik. De attól az elfogadott szokástól, hogy a hasonló elszomorít vagy megörvendeztet, nem esik messze a valósággal szembeni azonos magatartás."[2] Nyugodtan állíthatjuk, hogy a zenének ezt a mimetikus jellegét az esztétika egésze – ismét hangsúlyozzuk: a legfrissebb közelmúltig és a jelenkorig – általánosan elismerte. Még az ismeretelméleti szubjektivizmusnak és a filozófiai irracionalizmusnak oly kiemelkedő képviselője is, mint Schopenhauer, a zene mimetikus jellegére építi fel egyébként fantazmagorikus és metafizikus zeneelméletét. Ő is arra törekszik, hogy a zenei mimézis specifikumát úgy válassza el a többi művészet specifikumától, hogy magát e mimézist ne vonja kétségbe. Ezt mondja: „A zene tehát, a többi művészetektől eltérően, semmiképp sem az eszmék képmása; hanem *magának az akaratnak a képmása*, amelynek az eszmék is objektivitásai."[3] Ezúttal ennek az elméletnek nem az idealista jellege érdekel bennünket, nem az, hogy Schopenhauer – Schellinghez hasonlóan – a mimézist az eszmék képmásának fogja fel, és így plótinoszi alapon helyesbíti Platónnak az „utánzás utánzásáról" szóló művészetellenes felfogását, mivel jelenlegi problémánk szempontjából ez a különbség nem esik súlyosan a latba. Csak azt kell megemlítenünk, hogy a részletes kifejtés során Schopenhauer nem vezeti végig következetesen alapvető gondolatait, hanem a romantikus természetfilozófia hatására a zene különböző elemeit az emberig terjedő természeti fejlődés különböző fokozataira mint ezek képmásaira vonatkoztatja, és ezáltal leg-

2. Arisztotelész, *Politika*. VIII. könyv. 5. fej. I. k. 286. l.

3. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. I. köt. 52. §.

alábbis elvizenyősíti az imént idézett tételt.[4] Ezzel ugyanis megszűnik a zene specifikus mimézise, amelyet a görögök olyan világosan ismertek fel: szerintük ugyanis a zene a bensőséget mint olyant utánozza, és nem csupán kiváltó indítékával együtt tudja bemutatni azt, és még kevésbé szorítkozik ez a mimézis arra, hogy a külvilág ábrázolásával idézze fel az ember benső életét.

Éppen ebben fejeződnek ki a zenei mimézis tulajdonképpeni nehézségei. Hogy megtaláljuk a probléma megoldásához vezető helyes utat, mindenekelőtt két – látszólag – ellentétes felfogással kell vitába szállnunk, amelyek közvetlenül a természeti jelenségekhez kapcsolják, és közvetlenül belőlük próbálják levezetni a zenét. Amikor Herdert választjuk az első irányzat képviselőjének, akkor pontosan tudjuk – és nézetei is, amelyeket mindjárt idézni fogunk, elég világosan mutatják –, hogy a zene merőben emberi jellege korántsem állt tőle távol, hanem éppen ezt próbálta az általános természetfilozófiai feltételekből, abból a felfogásból levezetni, amely szerint az ember tiszta természeti lény. Eközben itt is, mint mindenütt, ahol a munka szerepét, társadalmi és pszichológiai következményeit elhanyagolják, az ember művészi tevékenységének és természetszerű létezésének merev metafizikus szétválasztását megszüntetni akaró, magában véve jogosult törekvésből kusza meghatározások zűrzavara jön létre. Herder erről a problémáról *Kalligoné*jában a következőket fejti ki: *„Tehát minden zene, ami a természetben felhangzik;* önmagában hordja elemeit; és csak kézre van szüksége, amely előcsalogassa, fülre, amely meghallja, együttérzésre, amely felfogja. Nincs olyan művész, aki feltalált volna egy hangot, vagy olyan hatalmat adott volna neki, amely a természetben és hangszerében nem lett volna meg; de megtalálta és édes hatalommal napvilágra kényszerítette."[5] A herderi felfogás nemcsak azért zavaros, mert paradox bevezető tételét azonnal visszaveszi, hanem azért is, mert teljesen tudattalanul vonul vissza, és nem veszi észre, hogy a fület, amely meg tudja hallani a zenét, a művészt, aki ezt előcsalogatja, s a hangszert, amelyet a művész használ, ugrás – a munka alapján létrejövő társadalmi fejlődés – választja el a természettől.

De egy másik természetfilozófiai szemszögből is meg lehet közelíteni a zenét: a lényegszemlélés álláspontjáról. Ez ellentétben

4. I. h.

5. Herder, *Kalligone*. Második rész. Herder, *Werke*. IV. köt. Stuttgart und Tübingen 1827. XXI. köt. 8. l.

áll Herder felfogásával, aki megrekedt az érzéki-közvetlen felszínnél. A pythagoreusok kétségkívül hatalmas, korszakalkotó tudományos teljesítményt vittek végbe, amikor felfedezték, hogy a dolgok számszerű jellege tudományos megismerhetőségük hajtóereje. Nem méltathatjuk itt, hogy mi a jelentősége és melyek a korlátai e tanításnak, amelynek a zene filozófiájára gyakorolt befolyása a ma már alig feltárható kezdetektől Keplerig és a reneszánsz-filozófiáig terjed, de azt mégis meg kell mondanunk, hogy a természet jelenségeire és még inkább a zenére való közvetlen alkalmazása nagy veszélyeket is rejt magában; ezek elvi alapjaival, ha mégoly röviden is, foglalkoznunk kell itt, természetesen elsősorban mint a zeneelmélet csapdáival, habár elkerülhetetlen, hogy ezzel kapcsolatban röviden ne érintsük a matematika és az objektív valóság viszonyának néhány általános kérdését. A pythagorasi világkoncepcióval és tudományos módszerrel szemben az első nyomós ellenvetést Arisztotelész tette; ez a vitája szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy elutasította a platóni eszmetant, amely néhány ponton a pythagoreizmushoz csatlakozik. Akárcsak a platóni ideák esetében, Arisztotelész a számoknál és számviszonyoknál is elutasít minden jelenségektől független, magában teljesen önálló, a jelenségeket okságilag meghatározó létezést. Nagyon érdekes, hogy Arisztotelész a szám eszmeszerűségének elutasítását a *számviszonyok* előtérbetolásával kapcsolja össze, s ezeket nem mint eszméket, hanem mint a tárgyak anyagi szubsztanciáihoz kötött, konkrét meghatározását fogja fel: „Például ha Kalliasz a tűz, a föld, a víz és a levegő számviszonya, akkor az eszme is számviszony lesz, amelynek alapját bizonyos más alkotóelemek szolgáltatják, és a magában vett ember, akár szám, akár nem, semmiképp sem lesz egyszerűen szám, hanem számszerű viszony bizonyos elemek között, így hát az eszme sem lesz szám."[6]

Az, ami Arisztotelésznél pusztán jelzésszerűen szerepel, konkrét alakját és pontosan meghatározott szisztematikus helyét Hegelnek a mértékről és mértékviszonyokról szóló elméletében kapja meg. Hegel nagy teljesítménye elsősorban a minőség és a mennyiség egymással kapcsolatos viszonylatainak tisztázásában rejlik. Más összefüggésekben utaltunk már ennek az elméletnek néhány legfontosabb mozzanatára, főként a minőség eredetileg adott voltára és arra, hogy a mennyiség a minőség megszüntetve-megőrzése, a minőség első közelítése a lényeghez. Miközben azonban a meny-

6. Arisztotelész, *Metafizika*. I. könyv. 9. fej. 31. l.

nyiség teljesen kibontakozik, és a benne rejlő meghatározásokat napfényre hozza, aközben a tárgyiasság mértékévé válva – anélkül, hogy mennyiségi sajátosságát elveszítené, anélkül, hogy ne volna továbbra is a tárgyak mennyiségi sajátosságának és változásának kifejezése – a korábban megszüntetett minőséget bevonja a saját meghatározottságába: „A mérték külsőleges mód ugyan, több vagy kevesebb valami, amely azonban egyszersmind éppannyira magára reflektálva, nem csupán közömbös és külsőleges, hanem magánvaló léttel bíró meghatározottság; így a *lét konkrét igazsága* ... A mérték a kvantum egyszerű vonatkozása magára, saját meghatározottsága önmagában; így a kvantum minőségi jellegű."[7] Ezzel Hegel a mértéket mint a mennyiség és a minőség egységét elválaszthatatlanul az egyes dolgok létéhez, viszonylataihoz, törvényszerűségeihez stb. kapcsolta. „De minden egzisztálónak van nagysága, hogy az legyen, ami, általában, hogy létezzék."[8] Így a mérték a létezés kategóriájává válik; fogalmából eltűnt az „eszmeszerűségnek", a konkrét tárgyiasságok fölötti vagy ezeken túli mennyei birodalomban való elvont lebegésnek minden nyoma – mint az imént láttuk, Arisztotelész éppen ezt kifogásolta Püthagorásznál és Platónnál –, és ezzel kiküszöbölődött a mennyiség és a minőség minden fetisizáló ellentéte, amely még a mai gondolkodásban is (gondoljunk például Bergsonra) nagyon elterjedt. „A mérték így – mondja Hegel – *két* minőségnek *immanens* mennyiségi viszonya egymáshoz."[9]

Csak ezzel jutott meghatározáshoz a gondolkodásnak mint a valóság megismerésének helyes viszonya ama „tiszta" mennyiség világához, amely a matematikában kapta meg tudományos formáját. Világos – és ezen alapul a matematika nagy, korlátlannak látszó, lenyűgöző hatalma –, hogy az így létrejövő meghatározottságoknak, és a dezantropomorfizáló visszatükrözésnek a kibontakozásában rejlő dialektika – mivel lényegét a mennyiségi viszonyoknak erre a rendszerére redukálja és e redukcióból specifikus „egynemű közeg" alakul ki – a tárgyiasságot és a tárgyak viszonyait másként elérhetetlen pontossággal és egységben tudja kifejezni; sőt még olyan eset is lehetséges, hogy e dialektika előbb bukkan rá a valóság tényeire vagy összefüggéseire, mint ahogy

7. Hegel, *A logika tudománya*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 301, 302. l. és 305. l.

8. I. m. 306. l.

9. I. m. 312. l.

erre megfigyelések vagy tapasztalatok képesek lehetnének. De ez mit sem változtat azon az alapvető tényen, hogy minden egyes matematikailag meghatározott mértékviszony igazságkritériuma maga a valóság, vagyis az illető jelenség (imént jelzett hegeli értelemben vett) minőségi éppígyléte marad. Hiszen a mértékviszonyok mennyiségi oldalának immanens matematikai kibontakozása a lehetőségek végtelennek vagy legalábbis kimeríthetetlennek látszó sorát világítja ugyan meg, de hogy melyiküket illeti meg az objektív valóság igazsága, azt a matematika immanens eszközeivel nem lehet eldönteni. Már az a tény is világosan egy ilyen problematika irányába mutat, hogy az alapvetően fontos fizikai-matematikai tételek konstansokat tartalmaznak. A konstans természetesen valóban mennyiségi jellegű, de éppen ebben nyilvánul meg a valóság szóban forgó összefüggésének egészen specifikus éppígyléte, egy különös létezés, különös viszony stb. minőségileg különös jellege. Planck ezért teljes joggal mondja saját kvantumfizikában tett felfedezéséről: „Ez a konstans, a valódi világ új, titokzatos követe az, amely a legkülönfélébb méréseknél újból és újból előtérbe nyomult és egyre makacsabbul saját helyet követelt magának."[10] Tehát maga a valóság választja ki a fizikai dezantropomorfizáló módszereinek útján a tisztán metafizikai lehetőségek végtelennek látszó számából azt a mértékviszonyt, amely egy valódi létezést éppígyléte tulajdonságaival együtt a mindenkor elérhető legjobb megközelítésben adekvát módon tükröz vissza. (Magától értetődik, hogy eközben magából a valóságból nyert mértékviszonyok matematikai levezetése, kidolgozása és megformulázása is nagy szerepet játszik, de ez az itt kifejtett alapvető tényálláson sem ismeretelméletileg, sem módszertanilag nem változtat.)

Ha most innen voltaképpeni célkitűzésünknek megfelelően arra térünk rá, hogy miként alakulnak ezek a viszonylatok a zenében, akkor rögtön hangsúlyoznunk kell azt, ami mindkét szférára nézve egyformán érvényes, és azt is, amiben alapvetően különböznek egymástól. A módszertanilag közös vonásokat Hegel imént idézett fejtegetéseiben írja le: „Az egyes hangnak is csak egy másikkal vagy mások sorával való viszonyban és kapcsolatban van meg az értelme; a harmónia vagy diszharmónia a kapcsolatok ilyen körében alkotja a hang minőségi természetét, amely egyszersmind mennyiségi viszonyokon alapszik; ezek kitevők sorát alkot-

10. M. Planck, *Wege zur physikalischen Erkenntnis*. Leipzig 1944. 186. l.

ják s viszonyai ama két specifikus viszonynak, amely az összekapcsolt hangok mindegyike önmagában. Az egyes hang egy rendszer alaphangja, de éppígy újra egyes tag minden más alaphang rendszerében. A harmóniák kizáró zenei rokonságok (Wahlverwandtschaften), amelyeknek minőségi sajátossága azonban ismét a puszta mennyiségi haladás külsőlegességévé oldódik fel."[11]

Ezzel azonban elérkeztünk ahhoz a döntő különbséghez, ahhoz az ellentéthez, amely a visszatükrözés két szféráját, a fizikát és a zenét a matematikával kapcsolatos viszony tekintetében elválasztja egymástól. De semmit sem tudunk konkrétan mondani arról, hogy a zenében miként találunk rá a valóságra, amíg nem világítottuk meg kielégítően a zene tárgyát, visszatükrözési módja tartalmát, valamint az ábrázolásmódját meghatározó zenei szubjektum–objektum-viszonyt. Abból a görög ókorban már általánosan uralkodó felfogásból indultunk ki, hogy a zenei visszatükröződés tárgya az ember benső, érzelmi élete. Itt kell a konkretizálás minden kísérletének megkezdődnie. De közvetlenül és eredetileg ez a bensőség mint az emberi élet – viszonylag – önálló szférája egyáltalán nem létezik. Ez az emberiség társadalmi-történelmi fejlődésének az eredménye, és láthatjuk majd, hogy kialakulása és kibontakozása pontos párhuzamban van a zenének mint önálló művészetnek a kifejlődésével és felvirágzásával. Vizsgáltuk már, Bücher kutatásaira támaszkodva, a ritmus és a munka viszonyát. Akkor a ritmus munkafolyamatot rendező és ezért megkönnyítő, objektív működését kellett előtérbe állítanunk. Ha most ezt a jelenséget szubjektív oldalról vesszük szemügyre, akkor láthatjuk, hogy az erőfeszítéseknek a munkateljesítmény növekedésével együttjáró csökkenése a bensőség felszabadulásának, a munkát kísérő érzések és ezzel az egész ember érzelmi élete kiélésének kezdetét vonja maga után. Ahogy az ember gondolati világában a munka termelékenységének növekedése a külvilág fokozottabb meghódítását eredményezi, főként a szabad idő révén, de azért is, mert az embert mind csekélyebb mértékben veszi igénybe a munkafolyamat, úgy történik meg mindez az érzelmi élet bensőségének területén is.

Ha ezt most kissé közelebbről akarjuk szemügyre venni, akkor – a modern előítéletekkel szemben – ki kell emelnünk azt az elemi tényt, hogy minden egyes érzelmi aktus az ezt kiváltó külvilághoz kapcsolódik, és hogy az emberek érzelmi reakciói erede-

11. Hegel, *A logika tudománya*. I. köt. Akadémiai Kiadó, 1957. 327. l.

tileg lényegileg konkrétak, vagyis elválaszthatatlanul kapcsolódnak a környező tárgyi világban rejlő kiváltó okhoz. Amilyen kevéssé kell konkrét közléseket tartalmazniuk az őket kiváltó tárgyról, olyan erősen kapcsolódnak tartalmukban, intenzitásukban stb. kiváltójukhoz; közvetlenül nem a szenvedély, a szeretet vagy a gyűlölet érzése jelenik meg, hanem egy meghatározott helyzetben levő meghatározott személy iránti szeretet vagy gyűlölet. Bármennyi közös vonással rendelkezhetnek is a legfontosabb indulatok, mint pl. a félelem vagy a remény, a szeretet vagy a gyűlölet stb., bizonyára nagyon hosszú ideig konkrétan fölöttébb differenciált formákban léteztek és hatottak, mielőtt az emberek mint indulatokat ilyen gondolatilag egyesítő fogalmi nevezőre hozták volna őket. És magától értetődik, hogy mielőtt az indulatokat nyelvileg-fogalmilag eme egységesítő megjelölések valamelyikének alárendelték, már létezett az egymással rokon csoportok és alcsoportok érzelemszerű szintézise. Ezt a folyamatot a beszédnek, a tárgyi világ nyelvi kifejezésének tárgyalásakor érintettük már, és utaltunk arra, hogy mennyire későn jöttek létre még olyan közvetlenül érzéki általánosítások is, mint amilyen a színek fogalma. A lelki életre persze még fokozottabban érvényes ez a fejlődési irány. Hiszen minél primitívebb a nyelv, annál kevésbé fejezi ki közvetlenül a benső életet, annál inkább folyamodik ama külvilág ábrázolásának kerülő útjához, amelyben a lelkiség kialakult és kibontakozott. Gehlen helyesen idézi Madame de Staëlt, aki az ókort így állította szembe a saját korával: „Az ókoriak sohasem tették volna lelküket a költészet tárgyává."[12] Mivel a legmesszibb múltba visszanyúló ismereteink is viszonylag magas fejlődési fokokra vonatkoznak, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy egészen kezdeti időszakokban még inkább ez lehetett az uralkodó helyzet.

Ezért az indulatokat és érzéseket a mimézis, és művelőire, nézőire és hallgatóira gyakorolt hatása kelti fel, szervezi meg és tudatosítja (a szó legtágabb értelmében). A zenének mint a benső élet, az indulatok, az érzések stb. mimézisének számunkra döntő vonásai mágikus burokban fejlődnek ki, egy mágikus célkitűzés – úgyszólván technikai – segédeszközeiként, míg fokozatosan el nem jutnak az esztétikum önállóságáig. Itt rögtön bevezetésképpen meg kell jegyeznünk, hogy teljes önállósulásuk egy fölöttébb hosszadalmas fejlődés eredménye, hogy nagyon hosszú időt

12. Idézi Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*. Bonn 1958. 127. l.

vesz igénybe, amíg a zene eljut odáig, hogy ne a tánc és a szó tőle eltérő mimetikus ábrázolásmódjainak kísérője (tulajdonképpen: esztétikailag döntő szervezője) legyen. Mielőtt azonban behatóbban foglalkozhatnánk tiszta megjelenésmódjával és ennek társadalmi-történelmi feltételeivel, kissé közelebbről szemügyre kell vennünk ezt az eredeti funkcióját, mert csak így válik szabaddá az út annak valódi megértéséhez, hogy mi a zenei mimézis tulajdonképpeni lényege.

Hogy először a ritmusról szóljunk: háromfajta jelenség áll előttünk. Először is az élőlények ritmikus mozgásai; ezek biológiailag megalapozott tények – mindegy, hogy vajon feltétlen vagy szilárddá rögzített feltételes reflexeken nyugszanak-e –, amelyek megkönnyítik a környezethez való alkalmazkodást, és az illető állat külvilággal kapcsolatos reagálásait hatékonyabbá teszik, de élete egészének szempontjából lényeges következményekkel nem járó epizódok maradnak. Másodszor ott van az a ritmus, amely a munkában jön létre; ez annak a minőségi ugrásnak a bélyegét viseli magán, amely a munkát általában megkülönbözteti minden pusztán biológiai reagálásmódtól. A ritmus ugyanis térbeli-időbeli folyamatot szervez meg tudatosan, egy ember-megszabta cél érdekében: azért, hogy megkönnyítse a munkát és fokozza a munkateljesítményt. A hangsúly a szervezésre esik, ugyanis ez a ritmus nem „természetes" már, hanem „mesterséges", és a munkafolyamat szempontjából kedvező mozgások, időbeli sorrendjük stb., valamint a dolgozó számára legkevésbé fárasztó fogások összehangolásából áll. Hogy a munka elvégzésének ez a könnyebbévállása kellemes érzéseket vált ki, az magától értetődő következmény, de az objektív célkitűzés szempontjából melléktermék. A tudatos szervezettség persze szintén hat – akár spontánul, akár tudatosan – a dolgozó szubjektumra, mégpedig elsősorban úgy, hogy határozottabban hangsúlyozza a ritmust a kísérő ének segítségével, amelynek, mint Bücher kiemeli, kezdetben feltehetően nem volt szövege, és a munkát mint olyat közvetlenül tükröző érzéseket csak felkiáltások segítségével fejezte ki. A legrégebbi hagyományos munkadalok szövegei viszonylag sokkal későbbi időszakokból származnak, az ősközösség felbomlása utáni időkből, a rabszolgamunka korából. A félreértések elkerülése végett hadd jegyezzük meg, hogy itt kizárólag az artikulált szóbeli kifejezésről van szó. Ebből a szempontból egyre megy, hogy a munkafolyamatot mint olyat korábban már konkretizálták-e zeneileg-mimetikusan, például kísérő hangszerek segítségével. A puszta mun-

karitmust tehát most már artikulált szavakkal, ezek zenei kíséretével töltik meg, s a szavakban már megjelenik, mint az érzések mimézisének tartalma, az egész embernek a mindenkori specifikus munkával kapcsolatos helyzete, s a munkafeltételekhez, munkaviszonyokhoz, a munka összességének életében betöltött szerepéhez való viszonya. Tudomásom szerint nem ismeretesek az e két korszak közti átmenetek, amelyek a dallam és a harmónia kialakulása szempontjából fölöttébb fontosak voltak.

A munkadalnak ez a fejlettebb szakasza tehát már a harmadik, a kifejlett mimetikus fokozat világos ismertetőjeleit mutatja. Ez a mozzanat még szembeszökőbb a zene minden primitív társadalomban felhasznált másik alkalmazási területén, főként a táncnál. A tánc ugyanis kezdettől fogva nyilvánvalóan mimetikus jellegű, mégpedig az őskori ember legfontosabb élettevékenységeit (harc, vadászat, aratás) ábrázolja. Ezzel a kérdéssel már részletesen foglalkoztunk; itt figyelmünk nem annyira magára a táncra irányul, amelynek mimetikus jellege nem szorul magyarázatra, hanem inkább arra, hogy milyen szerepet játszik a zene a táncnak az esztétikumba spontánul átcsapó, emberi-felidéző jellegében. Itt főként azt a fontos tényt kell kiemelnünk, hogy a táncban mimetikusan ábrázolt cselekmények nagy része nem tartozik a tennivalóknak ahhoz a csoportjához, amely, mint a munka sok ágazata, már a mindennapi életben is ritmizálásnak volt alávetve; bármilyen fontos szerepet játszanak is az így elért készségek, mondjuk a vadászatban vagy a harcban, az e területeken létrejövő mozgások magában az életben nem juthatnak szigorúan rögzített és mindig visszatérő ritmikai elrendeződéshez; táncban bekövetkező ritmizálásuk tehát elsődlegesen mimetikus jellegű, mimetikus-felidéző célkitűzések határozták meg, nem pedig munkatechnikaiak. A mimézisnek ez az elsősége azonban olyan munkafolyamatokra is vonatkozik, amelyek már a valóságban is ritmizálva vannak (vetés, aratás stb.). Hiszen a munka számára természetszerűleg érvényes az az előírás, hogy mindegyiknek saját ritmikával kell rendelkeznie, olyannal, amely specifikus jellegéből fakad; így tehát a különböző tennivalók között sem ritmizált összefüggés, sem ritmikus átmenetek, átvezetések nem jöhetnek létre; technikai okokból kifolyólag minden munkafolyamat elszigetelten és önmagáért véve ritmizált. De a lánc egyik korábbi elemzésekor már kimutattuk, hogy mindegyiknek – bármilyen sok emberi mozgáskomplexumot fog is át – a mágia által létrehozott társadalmi megbízatás szempontjából egységet kell alkotnia. Annál is inkább szükség van er-

re, mert a mágikus célkitűzés is magában foglalja, méghozzá nélkülözhetetlen mozzanatként, a felidéző hatást mint a transzcendens hatalmak befolyásolásának nyilvános-közvetlen jelét, sőt bizonyos mértékig érzelmi biztosítékát. Ebből az egyes összefüggő tánccsoportok egységes zenei-mimetikus feldolgozása következik, ami már ritmikailag is teljesen új feladatokat jelent a munkához képest: egymástól minőségileg különböző – és különbözőségüket megőrző – mozgáskomplexumokat kell egységesen összefűzni, mégpedig úgy, hogy e feszültségek és feloldódások felidéző módon egymásból bontakozzanak ki, és ezeket a dinamikus összefüggéseket egy mindent betetőző vég felé kell vezetni, hogy az egész ebben a végben csúcsosodjon ki.

Világos, hogy e célkitűzésnek – amely még közvetlenül a mágiából származik, és hosszú ideig csak spontánul-tudattalanul tartalmaz esztétikai meghatározásokat – messze túl kell haladnia a mozgások pusztán ritmikus elrendeződésén. Mivel eközben a legkülönfélébb indulatokat kell mimetikusan felidézni, a kísérő zenének – amely a kíséret által és a kíséretben szervezi a konkrét mimézist – szintén mimetikus elemeket kell magában kifejlesztenie, mert egy mimetikus folyamat csak így vezethető el a teljes benső kibontakozáshoz, az immanenciából szervesen kinövő feltétlen elrendezettséghez. Létrejön a dallam és a harmónia, mint az eseményeket kísérő érzések mimetikus kifejezésmódjai. A művészetként önálló magáértvaló létre még meg nem érett zenének tehát legőseredetibb meghatározásait kell magában kibontakoztatnia, hogy mint esztétikai-felidéző elv saját immanenciáján kívül eső területeken is szerepelhessen. A legvilágosabban ez ismét a primitív táncnál figyelhető meg. Mert a tánc nemcsak mint elv, hanem mint a mindennapi szabad idő megnyilvánulási módja sem létezhet a zenének e szervező funkciója nélkül. Maga a zene képes arra, hogy leváljék a táncról annyiban, amennyiben például a zeneileg feldolgozott táncdalok az újkori zenében egyre jobban szabaddá válnak a tulajdonképpeni táncolástól, és ezt csak motivációs alapnak használják meghatározott érzelmi bensőség kifejezéséhez. A tánc azonban sohasem válhat el a zenétől; még hogyha régóta felhagyott is azzal, hogy – mint ma is sok paraszti tánchagyományban – fontos élettényeket testesítsen meg mimetikusan, még ha a mindennapi élet puszta szórakozásává vált is, akkor sem szűnt meg az az alapvető sajátossága, hogy a zene szervezi meg, a zenén alapul.

Ezzel szemben a kezdeti idők tánca az élet legfontosabb ese-

ményeinek, az élet megtartásának és megőrzésének, az ellenségektől való megvédésének stb. mimézise volt. A zene szervező szerepe ezért nem szorítkozhatott arra, hogy ritmikailag szabályozza a visszatérő mozgásokat, egy drámai, de néma történet változatos hullámzásában, fordulatokban gazdag fokozásaiban és késleltetéseiben stb. nemcsak ezt a felidézést irányító rendet kellett létrehoznia, hanem egyúttal az ebben rejlő, de pusztán a taglejtések nyelvén valóra semmiképp sem váltható érzelmi feltöltöttségnek is felidéző módon kellett hangot adnia. Mélyen a dolog lényegében rejlenek annak okai, hogy, mint ismeretes, a táncnak és a zenének ilyen kapcsolata az összes primitív kultúrában spontánul – minden esztétikai tudatosság nélkül – jön létre. Igaz ugyan, hogy az emberi taglejtés magánvalósága szerint tartalmazza az ember egész, persze még nem artikulált, benső világát. De ez, amint korábban már megmutattuk, a festészetben és a szobrászatban jelenik meg, amely a bensőséget tiszta láthatóságában ragadja meg és ábrázolja mint puszta – bár esztétikailag jogosult és nélkülözhetetlen – meghatározatlan tárgyiasságot. Az idő múlásának esztétikai kiiktatása, amelyet e művészetek egynemű közegei hajtanak végre, a múltnak és a jövőnek egy „öröklétbe" emelt jelenben történő maradéktalan megszüntetése olyan feszültséget hoz létre, amely működésbe hozhatja a meghatározott (vizuális) és meghatározatlan (merőben bensőséges) tárgyiasság helyes művészi összhangját. De ha a kifejező taglejtések olyanok maradnak, amilyenek magában az életben, nevezetesen szakadatlanul mozgó, tovasuhanó pillanatok, amelyek egy előlegezett jövőből bukkannak fel és egy – emlékezetben megőrzött vagy elfelejtett – múltban tűnnek el, akkor a benső és a külső semmiképp sem válhat bennük az imént ecsetelt módon eggyé. A bensőségnek nyíltan és artikuláltan alakká kell válnia, hogy a tiszta taglejtés, a merőben vizuális külsőlegesség ne fajuljon el értelmetlenséggé. „Amikor a süketnémák megbolondulnak" – mondta tréfás-csípősen Hebbel a pantomimről.

Az életben ez a viszony bizonyos mértékig magától szabályozódik. Természetesen mindig adódnak taglejtések szóbeli kifejezés nélkül; de ezeknek a szóval kifejezett Előtt és Után folytonosságában olyan világosan meghatározott helyük van, hogy a gesztusokhoz tartozó bensőség „magától" világosan kifejeződik, vagy esetleges sokértelműségét az idő múlása és a helyzet kielégítően okolja meg. Elég, ha itt a drámai mimézisről beszélünk, mivel ez a magatartás minden további magyarázat nélkül világos benne.

Egészen más a helyzet a táncnál. Itt a folyamatos taglejtések „mögötti" bensőség nem tud szóbeli kifejezéssé artikulálódni. A történelmi tények azt mutatják, hogy ezt az artikulációt mindenütt a táncot és taglejtés-drámáját „kísérő" zene hozza létre. A „kísérő" szót idézőjelbe tettük, mert másról, minőségileg többről van szó, mint puszta kíséretről. Egységes mimetikus képződmény jön létre, amelyben a visszatükrözés két magánvalósága szerint ellentétes módja új egységbe olvad össze: az egyik mód az élet eseményeinek látható és mozgalmas, táncos visszatükrözése, amelyben a cselekményt előidéző és a cselekmény által előidézett érzéseknek kell szükségszerűen határozatlanoknak maradniuk, a másik pedig az érzések ezzel tökéletesen megegyező zenei mimézise, amelynek, szintén szükségszerűen, a tárgyai határozatlanok. A két művészet egymásba illeszkedésének esztétikai lehetőségét tehát a mimézis határozza meg. Nem eléggé pontos az a kifejezés, hogy – a fent megadott értelemben – kiegészítik és kölcsönösen alátámasztják egymást. Inkább teljes összeolvadásról van szó, ahol az érzések időbeli lefolyása és térbeli-taglejtésszerű láthatóvá válása szétválaszthatatlan egységet alkot.

A zene csak mint a benső élet mimézise töltheti be ezt a funkciót, amelyet minden korai kultúra társadalmi-történelmi viszonyai szükségképpen rá róttak; a művészetfilozófiának az a feladata, hogy feltárja az itt érvényesülő kategoriális összefüggéseket. Minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy a zene imént vázolt rendező funkciója lényegileg időbeli. A táncolók mozdulatainak és taglejtéseinek térbeli-vizuális, kifejezésteljes rendezését a koreográfia végzi el; ez azonban mindig alá van rendelve a zenei elrendezésnek. Ez az alárendelés semmiképp sem véletlen; mivel a tánc mozgás-mimézise a felidézendő érzelmi tartalom szolgálatában áll, magától értetődik, hogy a végső rendező elvet a zenének kell átengednie. Így a tánc térbeli-időbeli egynemű közegén egy merőben időbeli közeg, a zene közege uralkodik. Ezek az összefüggések viszonylag világosak, a nehézség csak akkor kezdődik, ha magát a zenét kell mimézisnek tekintenünk. De ha eközben meggondoljuk, hogy az ókorban és az ókor után egészen a felvilágosodásig milyen természetesnek tekintették a zene visszatükröző jellegét, akkor szükségszerűnek látszik, hogy a jelenlegi ellenállás filozófiai alapjait szemügyre vegyük.

Az első itt felbukkanó motívumot már régóta ismerjük: ez az a feltételezés, hogy a visszatükröződés fényképmásolathoz hasonlít, és ebből – noha e tarthatatlan állítás jogosan vitatható – a mű-

vészet és főként a zene mimetikus jellegének cáfolata következik. Anélkül, hogy az eddig kifejtetteket megismételnénk (de nyomatékosan emlékeztetünk rájuk), itt csak annyit mondhatunk, hogy az ilyen érvelések többnyire az eredeti és a képmás egymástól elütő voltára hivatkoznak, a mi esetünkben arra, hogy az objektív oldalon meghatározott, számszerűleg pontosan megállapítható rezgések állnak, a szubjektíven viszont auditív érzéklések és ezeket kísérő, velük összekapcsolt érzések. Ez a közvetlen eltérés kétségkívül tény; a legpregnánsabban a külvilág emberekre gyakorolt közvetlen fiziológiai hatásaiban mutatkozik meg: a zöld szín, amelyben mondjuk egy erdőt vagy egy rétet érzékelünk, közvetlenül bizonyára nem hasonlít az ezt kiváltó rezgéskomplexumhoz. Ez már Helmholtzot, a jelentékeny kutatót is arra bírta, hogy puszta „jelképeket" lásson bennük, vagyis konvencionális jeleket, amelyeknek gyakorlatilag be kell válniuk, ha hangsúlyozzuk, hogy a képzet és az elképzelt dolog teljesen különnemű. Ez a megállapítás teljesen figyelmen kívül hagyja a visszatükröződés filozófiai problémáját. Ugyanis egyre megy, hogy ezt idealista vagy materialista módon ragadják-e meg, tehát hogy az eszme és a képmás vagy az anyagi tárgy és a képmás viszonyáról van-e szó: a visszatükröződés semmilyen elmélete nem feltételezi, hogy itt egység, maradéktalan egybeesés, monisztikus egyneműség van, sőt minden visszatükrözési elmélet filozófiailag éppen az eredeti és a képmás szembeállításán, megszüntethetetlen dualitásán alapul. Helmholtz azért következetlen – megismételve Kantnak a magánvaló dolgok kérdésében tanúsított következetlenségét –, mert egyrészt az érzéki észleléseket puszta „jelképeknek", tehát konvencionális dologgnak tekinti, másrészt azonban a tárgyak reánk gyakorolt behatásának szükségszerű következményeit látja bennük. De ha például a zöld szín mint egy meghatározott rezgésszám fiziológiailag szükségszerű reakciója jelenik meg a tudatunkban, mi más lehet ez akkor, mint e jelenség képmása az emberi lélekben? Még világosabban láthatjuk, mennyire tarthatatlan az a pozitivista törekvés, amely a képmást konvencionális jellel akarja helyettesíteni, ha a visszatükrözést, a dialektikus materializmus értelmében, egy kimeríthetetlen, végtelen tárgyi világ puszta megközelítésének fogjuk fel. Ha a „hasonlóság" hiánya már a közvetlen-fiziológiai ábrázolásnál sem lehet ellenbizonyíték, akkor még kevésbé szolgálhatja ezt a célt az objektív valóság visszatükrözésének sokkal közvetettebb gondolati folyamatában.

Világos, hogy ez az általános szerkezet – mutatis mutandis – a

művészet antropomorfizáló visszatükrözési módjára is érvényes. A közvetlen eredeti „hasonlóságának" megszüntetése ellenére is létrejön egy olyan visszatükröződés, amely az emberekben felfedi az emberiség objektív létezésének lényegét, vagyis e létezés egyik lényeges mozzanatát helyesen reprodukálja. A „hasonlóság" problémája eközben dialektikusan kiszélesedik és elmélyül: a hétköznapi élet közvetlenségét megszüntető és helyreállító új közvetlenség egyrészt nagyon messzire eltávolítja azt, amit ábrázol, a hétköznapi életben fellelhető, visszatükrözött „modelltől", sőt olyan fantasztikus világot is ábrázolhat, amelynek – közvetlenül nézve – az életben egyáltalán nincs mintája. Másrészt éppen ezért sokkal erőteljesebben és felidézőbb hatással hangsúlyozza a művészileg visszatükrözött világ és az emberi fejlődés objektív valóságának lényeges mozzanatai közt fennálló „hasonlóságot", mint ez egyébként az életben megtörténhet.

A most tárgyalt esetben a zene visszatükröző jellegéről a többi művészekkel együtt kellett beszélnünk, noha mindenki előtt nyilvánvaló, hogy a „hasonlóság" dialektikája benne éri el legkiélezettebb és legfeltűnőbb formáját. De specifikus sajátosságát sokkal jobban megközelítjük, ha egy pillantást vetünk korunk második fontos előítéletére: az idő problémájára. Jelenlegi hamis felfogását lényegileg Kant ismeretelmélete határozta meg. Mint ismeretes, „transzcendens esztétikájá"-ban Kant az időt – akárcsak a tért – elválasztja a tárgyak elméleti megragadhatóságának problémáitól és, ennek szűkebb keretein belül mint az emberi érzékiség saját, önálló aprioritását tárgyalja, s ezért az emberi érzékiség lényegbevágó vonásai szükségképpen szigorúan elválnak a tér lényeges jellegzetességeitől. Idézzük Kantnak azokat a lényeges gondolatait, amelyek a minket most foglalkoztató kérdésre közvetlenül vonatkoznak: „Az idő nem más, mint a benső érzék formája, vagyis saját magunk és benső állapotunk szemlélésének formája. Mert az idő nem lehet külső jelenségek meghatározása; nem tartozik sem egy alakhoz, sem egy helyzethez stb., viszont meghatározza a képzetek benső állapotainkon belül kialakult viszonyát."[13]

A művészet defetisizáló küldetésének tárgyalásakor utaltunk már a tér és az idő objektív szétválaszthatatlanságára, és megpróbáltuk bebizonyítani, hogy e tudattól független sajátosságuk esz-

13. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Kant, *Werke*. Phil. Bibl. Leipzig 1905. 60. l.

tétikai visszatükrözésükben szükségképpen mélyreható következményeket idéz elő. Akkoriban a kanti felfogással szemben annak az eredeti, spontán nézetnek a benső jogosultságát akartuk érvényesíteni, amely az időt és a tért mindenütt összetartozónak tekinti, s egyúttal olyannak, amelyet a mozgásban levő anyag „népesít be". Hegel filozófiai alapot adott ennek az életérzésnek. A Hegel és Kant közti különbség ugrópontját már az is megmutatja, hogy Hegel a tért és az időt nem az ismeretelmélet bevezetésében tárgyalja, mint elvont aprioritásokat, ahogy ezt Kant tette, hanem a természetfilozófia általános bevezető fejtegetéseiben: az idő problémáját nem lehet a realitás tényeinek megfelelően tárgyalni, ha elválasztják a térnek, az anyagnak és mozgásának problémájától.

Kant és Hegel szembeállításából két – egymással szorosan összefüggő – kontraszt adódik: egyik az objektív és a szubjektív időé, a másik az üres, „tartályszerű" és a tárgyiassággal megtöltött, más szóval az elvont és a konkrét idő kontrasztja. A Kant által befolyásolt állásfoglalás mindkét dilemmát illetően az időbeli élmények értelmezésében a teljesen „megtisztított" bensőséghez vezet. Olyan koncepció alakul ki, mintha minden tárgyiasság, sőt a szubjektum és az objektum minden szembenállása megszűnnék, nemlétezővé válnék; mintha az objektumok tárgyiassága csak a tér aprioritásából (továbbá az értelem és az ész tárgyakat formáló tevékenységéből) jöhetne létre. Az időben, amelyet itt szükségszerűen egyre inkább azonosítanak a szubjektum időélményével (persze magánál Kantnál ez még nem következik be határozottan), a magánvaló áramlás mind rejtelmesebb hatalma lép fel velünk szemben, amelyben menthetetlenül eltűnik mindaz, ami az átélt pillanatban létezésnek látszott. A kísérő érzelmi akcentus lehet szomorú, mint a fiatal Hofmannsthalnál, vagy mámoros, mivel a kozmosz igazi, anyagtalan lényegét állítólag sikerült megragadni, mint Bergsonnál: az idő és az időbeliség minden esetben egyre jobban leválik a valódi anyagi világtól, és az ettől elválasztott, önálló létezés fokozott hangsúlyát kapja, olyan létezését, amelyet a tiszta szubjektivitásban, ennek a környezettől való fetisizált szétválasztásában és szintén fetisizált ellentétében képzelnek el. Az időben szükségszerűen végbemenő elmúlás szakadékká válik, amelyben minden tárgy nyomtalanul eltűnik, vagy legfeljebb a szubjektum, az emlékezés, az emlékezet szintén rejtelmes benső tevékenysége következtében merőben szubjektívan, kizárólag a szubjektumra vonatkoztatva tengeti árnyék-életét a lét

és a nemlét között, mintegy a dantei pokol tornácán. Így az idő elszigetelt és szubjektumba zárt felfogásával egyidőben valamiféle lelki érzelem-szolipszizmus jön létre.

Az idő ilyen szubjektivizálásának és tárgyiatlanításának legszélsőségesebb kifejezése a zeneelmélet számára tiszta formalizmust jelent. Már Kant is „az érzések szép játékát" látja a zenében, és a szöveg nélküli muzsika szerinte a „tiszta" (nem valamitől „függő", nem tárgyilag meghatározott) szépség rubrikájába tartozik, vagyis Kant szavai szerint egy sorban áll az „à la grecque rajzokkal", a „keretezésre szolgáló lombdísszel" vagy a „papírtapétákkal".[14] Még Hegel is, akinek időelmélete a döntő ösztönzést adta számunkra e probléma megoldásához, alkalomadtán *Esztétikájában* áldozatul esik annak a csábításnak, hogy a tiszta hallhatóság időbeliségét gondolatilag a zenei-esztétikai magatartás tárgynélküliségével, sőt esztétikai lényegével egyesítse. Az, hogy Hegel elfordult saját dialektikus időfelfogásától, a legszorosabban összefügg idealizmusával, ez pedig annak a középkori tételnek a megújítására bírja, amely szerint a hallás „eszmeibb, mint a látás". Ennek következtében azt mondja a zenéről, hogy az élvező szubjektum és az objektív mű közti megkülönböztetés nem olyan szilárd és tartós, mint a képzőművészetekben, hanem „éppen megfordítva, reális egzisztenciája (a tárgy érzéki létezése – L. Gy.) ennek következtében időbeli elmúlásává változik ... A zene tehát azt a tudatot foglalja le, amely már nem áll szemben semmiféle tárggyal ..."[15] Szerencsére Hegel nem következetes ebben a kérdésben, és ezt a felfogást nem viszi végig abszurd következményeiig.

Emellett, mint már utaltunk rá, éppen Hegelnek a tér, idő, anyag és mozgás szétválaszthatatlan összetartozásáról szóló elmélete az egyetlen út a zene sajátosságának helyes megragadására. Gondoljunk csak – hogy a korább kifejtettekre emlékeztessünk – a tánc és a zene összefüggésére. Amikor Hegel a fizikával kapcsolatos bevezető megjegyzéseiben ezt mondja: „A mozgás a folyamat, a térből az időbe való átmenet és viszont: az anyag ellenben az időnek és a térnek a viszonya mint nyugvó azonosság,"[16] akkor filozófiailag egzaktul megindokolta a ritmus térbeli-időbeli jellegét, amiről már szintén beszéltünk. E kategóriák már az élet-

14. Kant, *Kritik der Urteilskraft.* 51. és 16. §.

15. Hegel, *Esztétika.* III. köt. Akadémiai Kiadó, 1956. 118, 119. l.

16. Hegel, *Enzyklopädie.* 261. §. Függelék.

ben is összetartoznak, világos alakot öltenek a munkában, és zenei továbbvitelük nem más, mint a Hegel által megragadott alapkonstelláció – persze minőségi – felfokozása. Még az idő legelvontabb formája sem tekinthet el a tértől, az anyagtól és a mozgástól. Ez Hegel szerint abban mutatkozik meg, hogy az időt „a lét és a semmi egysége" határozza meg. A múlt, a jelen és a jövő egyrészt ennek az ellentétnek az egységét alkotja, másrészt a létrejövés és az elmúlás tekintetében különbözik egymástól. Hegel érdeme, hogy az objektivitást és a tárgyiasságot egyaránt kiemeli mindezekben a viszonylatokban. „A múlt valóban létezett mint világtörténelem, természeti események, de csak a hozzá csatlakozó nemlét meghatározása alatt tételezett", viszont – filozófiailag – „a jövőben a nemlét az első meghatározás, és a lét a későbbi, ha nem is az időben". A jelen – elvontan nézve – pusztán „negatív egység", puszta Most, és ebben az értelemben mondhatjuk: „Csak a jelen van, az Előbb és a Később nem; de a konkrét jelen a múlt eredménye és a jövővel terhes."

Hegel így zárja ezeket a fejtegetéseit: „Így hát az igazi jelen az örökkévalóság";[17] ez a kijelentés első hallásra egzaltáltan idealistának, csaknem misztikusnak hangzik. De már az életben is megmutatkozik, hogy a magánvalót csak a múlt és a jövő jelenné emelése teheti számunkravalóvá, s a nemlétező eközben természetesen a maga szükségszerű tételezettségében csak számunkravalóvá emelkedhet, de magánvalóvá nem, s ezáltal ez az örökkévalóság kritikailag nézve egy szükségszerű és az objektív valóságot helyesen tükröző, de pusztán szubjektív kategória marad. A tárgy lényege által szükségszerűen meghatározott szubjektivitásnak ezt a jellegét a művészi és speciálisan a zenei visszatükrözésnek is át kell vennie. Emlékeztetünk korábbi fejtegetéseinkre, amelyek az ott szintén szubjektívnek jellemzett zenei kvázi-térrel foglalkoztak. A zenében (és a költészetben is) szerepet játszó kvázi-térnek ez a szubjektív természete esztétikailag sem szünteti meg érvényességének objektivitását. Mert, mint annak idején kimutattuk, az időben elválasztott tárgyiasságok egymás-mellett-állása, tehát az idő folyásának szubjektív megszüntetése elengedhetetlen feltétel a műalkotásnak mint egységnek a hatása szempontjából. Az esztétikai hatás posztulátumaként tehát a kvázi-tér tételezése a maga szubjektív szükségszerűségében teljesen jogosult. Csak azt kell belátnunk, hogy e követelmény mögött is egy – ezt

17. I. m. Függelék.

tárgyilag megindokoló – szükségszerűség áll: magának az időnek a konkrét és objektív természete, amelynek az idő esztétikai visszatükröződésében is érvényre kell jutnia. Gondoljunk még egyszer arra, hogy mit mondott Hegel a jelenről mint örökkévalóságról, és hogyan értelmeztük mi ezt a kijelentést. Mivel a zenei ábrázolás során a jelen, a múlt és a jövő – eredeti lényegének szétrombolása nélkül – átélt egymásmellettiséggé változik át, csakugyan az idő teljességévé, szubjektív megszüntetésévé válik. Mivel azonban ez az aktus csak azt tükrözi vissza, azt realizálja szubjektíve, ami az objektív és konkrét időben magánvalósága szerint rejlik, nevezetesen a térrel és a benne mozgó anyaggal való szétválaszthatatlan, létbeli összetartozását, nyoma sem marad benne a szubjektivisztikus önkénynek. Ezenkívül a zenében, a mimézis mimézisében (Pindarosz és általában a klasszikus ókor felfogására utalunk), ahol az érzelmek világa azért válik el az ezt kiváltó objektív külvilágtól, hogy teljes kiélést biztosítson magának, ez a külvilág objektív struktúrájára való formális és szubjektív visszavonatkoztatás az igazi bensőség megmentésének hangsúlyát kapja, s ez a bensőség a zenében azért tér önmagához, hogy az emberiség ügyével kapcsolatos vonatkozásait a bensőség kozmoszává változtassa át, nem pedig azért, hogy hiú és öntetszelgő, csak látszólag magáértvaló létezéshez jusson.

Ez azonban azt is magában foglalja, amiről Hegel nem beszél, de ami filozófiája leglényegesebb tartalma: hogy az idő konkrét múlása végső soron mindig történelmi jellegű. Hérakleitosznak az a híres kijelentése, hogy nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba, csak azért hangzik paradoxnak, mert a megfogalmazás elvont, mert egy elvont tárgy elvontan őrzi meg magát és mert normális változása a szubjektum számára közönyös. Valójában az időnek éppen konkrét lényegét fejezi ki: minden egyes konkrét tárgyiasság és konkrét tárgyi vonatkozás általános keletkezését és elmúlását, és ezzel együtt, ennek következtében, lefolyásának visszatükrözése által, mindenféle szubjektivitásnak – a levésben megőrződő – valódi létét fogalmazza meg. Hegel helyesen látja, hogy csak a legnagyobb fokú absztrakció esetében lehet az idő megfelelő megjelenésmódja az, hogy a múlt elsüllyed a semmiben és a jövő kilép a semmiből. A konkrét tárgyias valóságból mindenütt messzemenőkig kiviláglik, hogy az immár múlttá vált világ formálta, és a jövő sokfajta csírája, tendenciája, nekirugaszkodása stb. már a jelenben megtalálható. Mindez nem cáfolja meg az időről kimondott elvont igazságot, hiszen az idő semmiképp sem for-

dítható vissza; a múlt mint olyan megváltoztathatatlanul nincs többé, csak az általa megváltoztatott tárgyak és vonatkozások hatnak tovább, mint a mindenkori jelen nélkülözhetetlen összetevői; az összes, jövő felé hajtó tendenciát minőségi ugrás választja el megvalósulásától. A lét és a semmi elvont dialektikája így konkretizálódik a kontinuitás és a diszkontinuitás, a változásban való megmaradás és a megmaradásban való változás ellentmondásos egységévé. A kontinuitást elsősorban objektív értelemben kell felfognunk, vagyis a tárgyi világnak a megfordíthatatlan időbeli lefolyásban végbemenő minőségi megváltozása nem szorul szubjektumra ahhoz, hogy történelmi jellegű legyen.

Csak az ember benső életének és külső sorsa kibontakozásának ez az általános viszonya teszi lehetővé, hogy az eddigieknél pontosabban határozzuk meg azt a specifikus helyet, amelyet az érzések és indulatok elfoglalnak benne. Hiszen bármennyire is ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy az emberi bensőség más elemeihez hasonlóan az érzések is csak az ember és környezete kölcsönös vonatkozásából jönnek létre, és életét csak ezen belül befolyásolhatják hatékonyan, azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a benső élet összkomplexumában egészen specifikus a helyzetük; kétségkívül az emberi lélek legszubjektívebb részét alkotják. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a szubjektivitást kizárólagosan vagy akár csak túlnyomórészt az érzések jellemeznék. Messzemenőkig meghatározzák ugyan azt a légkört, amely a személyiséget körülveszi, azt a specifikus minőséget, amelyet ez embertársaival érintkezve kisugároz; de az egyéniség köre sokkal kiterjedtebb, mint az érzések és indulatok világa, végső meghatározásai sokkal mélyebbre nyúlnak, mint a puszta érzések vagy indulatok. Más összefüggésekben foglalkoztunk már azzal, hogy az ember végső soron gyakorlati lény; ebből szükségszerűen következik, hogy benső sorsa is olyan döntésektől függ, amelyek kimenetele olykor élesen ellentmondhat eddigi érzéseinek és indulatainak. Ezzel természetesen nem állítjuk azt, hogy ezek nem játszanak gyakran nagyon fontos, sőt döntő szerepet az ilyen döntések meghozatalában, de a társadalmi lét vagy a személyiség magva által közvetlenül kiváltott ösztönzések sokkal radikálisabban alakíthatják át az ember cselekvéseit és gondolatvilágát (egészen a világnézeti állásfoglalásokig), mint ahogy ezt érzései és indulatai megtehetnék. Ehhez persze meg kell még jegyezni, hogy az utóbbiak sok ilyen esetben szokatlanul erőteljesen maradnak meg, vagyis viszonylag nagyobb vagy kisebb mértékben még akkor is tovább működhetnek a ma-

guk régi dinamikájában, ha az ember már szögesen ellentétes irányokban fejlesztette tovább életvitelét, életben elfoglalt pozícióját, meggyőződéseit stb. Ennek nyilvánvalóan lélektani okai is vannak. Pavlov pl. felhívja a figyelmet arra, hogy a kutyáknál, miután nagyagykérgüket eltávolították, az 1. jelzőrendszer működése megszűnik ugyan, de az „emocionális alap", ahogyan ő nevezi, továbbra is működésben marad.[18] A normális életben természetesen nem abszolút ez az önállóság. Csupán egy fölöttébb bonyolult kölcsönhatást hoz létre az ember érzelmi világa és más lelki reagálási formái között.

Ha most az érzelmi világnak az ember lelki háztartásában való működéséről e világ benső természetére térünk át, akkor rögtön feltűnik, hogy az érzelmek lazábban kapcsolódnak a tárgyakhoz, mint más reagálási módok. Az egyszerű érzékléstől a világos gondolatig nemcsak egy meghatározott tárgyra törő szándék működik mindenütt, hanem minden ilyen lelki aktivitás lényegéhez az a tendencia is hozzátartozik, hogy annak a tárgynak a specifikus természetét, amely kiváltja, amelyre irányul, a maga specifikus eszközeivel megragadja, magánvalóját számunkravalóvá változtassa át. Ez a viszony természetesen annál erősebb, minél inkább kapcsolódik közvetlenül a gyakorlatot, a cselekvést és a tettet előidéző ösztönzésekhez. Az érzéseknél és indulatoknál sokkal lazább és meghatározatlanabb ez a viszony. Ezzel korántsem akarjuk tagadni, hogy rendszerint közvetlenül – de végső soron mindig – a külvilág váltja ki őket, a külvilág hatásaira reagálnak. Ezek a reakciók azonban alapjellegüket tekintve szubjektívek. A tárgy objektív számunkravalóját sokkal kevésbé határozzák meg, mint az emberek ezzel kapcsolatos, merőben személyes, merőben szubjektív magatartásmódját. Továbbá – viszonylag – messzemenőkig függetlenek a tárgytól, valamint a tárgy és a szubjektum kölcsönös viszonyától. Míg a valósággal kapcsolatos összes gyakorlati magatartásmódot, a közvetlen gyakorlat felfüggesztését is beleértve, éppen a tárggyal való eleven kölcsönhatások határozzák meg, s ezekben, ezek által erősödnek vagy gyengülnek, tartják meg, módosítják vagy adják fel tartalmukat és irányukat, addig az érzéseknek és indulatoknak valósággal kapcsolatos viszonyaiban minőségileg különböző mozgásmódok is teljességgel lehetségesek. Az ember benső életének éppen ezt a részét szerkezetileg jellem-

18. Pavlov, *Mittwochskolloquien.* I. köt. Moszkva–Leningrád 1954. 227. l.

zi az a – kivételes – magatartásmód, amelyet Goethe így fogalmazott meg: „És ha szeretlek, mi közöd hozzá".

Teljesen lehetséges tehát, hogy a külvilág bizonyos eseménye érzéseket, indulatokat vált ki, de ezek azután megszabadulnak a szubjektumra gyakorolt további behatásoktól, és a szubjektumban önálló életet élnek, a külvilág többi benyomásaitól függetlenül, sőt bizonyos értelemben „ár ellen úszva" is. Mindennek az lehet a következménye, hogy a külső ingerek egyre inkább a puszta ösztönzés jellegét veszik fel, hogy az érzések kiváltója és az érzések közti megfelelés nagymértékben elhalványul, sőt látszólag meg is szűnik. Az érzések és indulatok tehát, amennyiben a valóság visszatükröződései, sokkal szubjektívebbek, sokkal távolabb esnek a valóság igazi természetének megközelítésére irányuló tendenciától, mint az emberek összes reakciói. A szubjektív reagálás mozzanata, a felvevő szubjektum szükségletei és sajátosságai jutnak túlsúlyra bennük, és ezek már az életben is gyakran csaknem a visszatükrözés folyamatának megkettőzéséhez vezetnek: nem annyira a tárgy hat közvetlenül, mint inkább a tárgynak a szubjektum emocionális életében végbemenő átalakító visszatükrözése.

Mindebből a benső és a külső dialektikus viszonyának további összetevője következik, amelyet sokkal ritkábban szoktak tekintetbe venni. Arra a tényre gondolunk, hogy a bensőnek és a külsőnek ugyanaz a kölcsönhatása, amelynek gyümölcsöző voltát épp az imént láttuk, gátolja is az érzések teljes önkiélését. Az érzéseknek ugyanis, akárcsak a gondolatoknak, megvan a saját „logikájuk" (ha szabad ezt a szót használnunk), saját dinamikájuk hajtja őket a teljes kibontakozás felé. De az életnek a maga szakadatlanul felbukkanó és ismét elmerülő „napi követelményeivel", amelyek az érzéseket és gondolatokat kiváltják és amelyek szolgálatára ezek közvetlenül hivatottak, szintén megvan a maga specifikus dinamikája és logikája, amely nagyon gyakran gátolja, sőt meg is akadályozza az egyes szubjektum gondolatainak és érzéseinek immanens teljességgé való érlelődését. A gondolatok és az érzések minőségileg különbözően vonatkoznak a tárgyakra, és ebből minőségi különbségek adódnak a szubjektivitás és a tárgyi világ ilyen kölcsönös vonatkozásai között, aszerint, hogy a tárgyi világra való reagálás döntő mozzanatát az érzések vagy a gondolatok adják-e. Korábbi fejtegetéseink során megpróbáltuk már kimutatni, hogy a társadalomban élő ember közvetlen gyakorlati célkitűzéseinek felfüggesztésére kényszerül, mert másként a valóság gondolati visszatükrözését, a gondolatok önkiélését nem valósít-

hatja meg maximális következetességgel. A gondolkodásnak mint a világ ábrázoló erejének számára a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözése teremti meg ezt a mozgásteret, és évezredek tapasztalatai bizonyítják, hogy az emberi gyakorlat csak ezen a kerülőúton válhatott valóban forradalmasítóvá. De a művészi tevékenységről szólva is kimutattuk, hogy ez hasonlóképpen eltávolodik közvetlenül az élettől, ami szintén azzal az eredménnyel jár, hogy az életet jobban szolgálhatja, mivel a mindennapok tartalmaihoz és formáihoz való kötöttség felfüggesztésével az ember világa érthetőbben formálódik ki; a maga-alkotta saját világ magánvalóját ugyanis az ember csak mint esztétikai számunkravalót teheti – a magáértvaló műalkotásban – tényleges tulajdonává. Mindezekben az esetekben, és kiváltképp a közvetlen gyakorlatnál teleológiai folyamatokról van szó, amelyekben a gondolatoknak, a művészi-alkotói képességeknek-és az ezeket szolgáló érzékléseknek stb. az a szerep jut osztályrészül, hogy a teleológiai célkitűzés szervei, eszközei legyenek. Ha ez sikerült, akkor a gondolatok, alkotói képességek stb. kiélték magukat: beteljesedésük a megalkotott műben, a végrehajtott tettben rejlik, és bármennyire különböznek is ezek egyébként egymástól, e tekintetben hasonló törvényeknek és sorsoknak vannak alávetve.

Egészen másként viszonyulnak az érzések és az indulatok az objektív valósághoz. Éppen a tárgyi világgal kapcsolatos magatartásuk következtében, amelyet már jellemeztünk, nincs elsődlegesen teleológiai jellegük, nem tartozik szükségképpen a lényegükhöz, hogy gyakorlati valósággá váljanak. Ameddig tehát az érzések és az indulatok nem fordulnak át egy teleológiailag irányított gyakorlatba, az emberek külső élete – és tegyük hozzá: többnyire benső élete is – szükségképpen alá van vetve az objektív, valóságos események dinamikájának és logikájának. Tehát az érzések és indulatok önálló dinamikája és logikája nem élheti ki magát, fejlődésüket a külvilág szükségszerűségei szakadatlanul félbeszakítják, tévútra terelik, más vágányokra vezetik át stb. Utaltunk már arra is – gondoljunk a „széplélek" mélyreható benső problematikájára –, hogy a külső világtól való visszahúzódás, a saját bensőségbe való bezárkózás szintén nem kínál megoldást, ellenkezőleg, az érzéseket és indulatokat hamis irányba tereli, hamis tartalmakat ad nekik, sőt a legtöbb esetben arra kárhoztatja őket, hogy átélőik számára is lényegileg terméketlenek maradjanak. Sőt, az érzések kívülről zavartalan önkiélése az életben csak patologikus formákban, a monománia érzelmi alapjaként va-

lósulhat meg maradéktalanul. Ez az ellentmondásosság azt mutatja, hogy az emberi bensőség és az emberi létezés életben történő megvalósulásának kölcsönös vonatkozásában egy alapvető tényről van szó, ahol az azonos szükségszerűséggel ható ellentétes erők és tendenciák magában az életben csak egészen kivételesen egyenlítődhetnek ki. Az ilyen megvalósulások oly nagy mértékben határesetek, hogy az általános-társadalmi szükséglet szempontjából szóba sem jönnek. Theodor Storm, ez az oly mélyen érző, sőt olykor-érzelemtől mámoros költő ezt írja:

Temesd csak el a kedvest! Ámde most
tovább kell élned; – és a napi kínban,
Éned megóva, új erőre kapsz.*

Hogy elébe vágjunk minden félreértésnek, hadd jegyezzük meg ismét: az életnek az a tehetetlensége, hogy az érzéseket mint olyanokat nem engedi maradéktalanul, összes kihatásában végigélni, ebben az általánosságban sem társadalmi, sem általános emberi értelemben nem korlátoltság, hanem az ember környezetével kapcsolatos egyedül lehetséges gyakorlati reagálásának a szükségszerű következménye. Hogy – e helyzetet kiegészítve – az érzések teljes beteljesülésének ilyen szükséglete létezik, hogy mimetikus megvalósításuk gazdagítja és elmélyíti az embereket, az arról is tanúskodik ugyan, hogy a legtöbb társadalmi formáció akadályokat gördít a minden oldalú kifejlődés útjába, de főként arra vall, hogy az emberi képességek e minden oldalú kifejlődésének olyan eszközökre van szüksége, amelyeket maga az ember alkotott meg, s amelyek természetes létezését kiegészítik, kiterjesztik és elmélyítik.

Látni fogjuk – és Pindarosz ódájában láthattuk is már –, hogy a zene ebből az általános társadalmi-emberi szükségletből származik, ennek kielégítése céljából alkotja meg specifikus, egyedülálló egynemű közegét, és ennek érdekében szerveződik a kettős mimézis formájában művészetté. Hogy ez a szükséglet a zenétől függetlenül is utat tör magának, azt pl. a siratóasszonyok egykor általánosan elterjedt szokása mutatja, akiknek féktelen sírása és jajveszékelése arra szolgált, hogy a gyötrelem érzéseinek mimézi-

* *Begrabe nur dein Liebstes! Dennoch gilt's*
Nun weiterleben; – und im Drang des Tages,
Dein Ich behauptend, stehst bald wieder du.

se legyen, mégpedig olyan, amelyet sem külső, sem belső gátló mozzanatok nem zavarnak meg. Az érzések maradéktalan kibontakozása tehát itt nem közvetlenül az életben következik be, mint az élet eseményeire való érzelemszerű reagálás, hanem ez a mimetikus ábrázolásra redukálódik, amely – minden különnemű elemet kizárva – egyedül és kizárólag erre az érzelmi körre koncentrál, és így katarzisos érzéseket vált ki azokból, akiket az élet ezeknek az érzéseknek tulajdonképpeni tárgyává tett. Itt különösen ki kell emelnünk három olyan mozzanatot, amely alkalmas arra, hogy az ilyen mimézis lényegét megvilágítsa. Először is a siratóasszonyoknál az érzések mimézisről és nem magukról az érzésekről van szó, s a folyamat, az események „utánzása" náluk tudatosan a háttérbe szorul, csaknem eltűnik. Másodszor: ezért a befogadó, akiben ezek az aktusok katarzisig fokozódó érzelmi feltöltődést váltanak ki, tudatában van annak, hogy a valóság képmásával és nem magával a valósággal áll szemben. Harmadszor: itt a befogadó nem azonosul a mimetikus ábrázolással; ez erőteljesebb és féktelenebb érzelmeket vált ki belőle, mint amilyet az élet és saját reagálásai fel tudnának kelteni, de ez éppen azért következik be, mert az érzelmek objektiváló módon szemben állnak vele, mert specifikusan arra törekszenek, hogy érzéseinek áramát a fokozódás, a teljes önkiélés felé vezessék; egészen meghatározott objektiváció ez, amely vele szemben áll.

Látszólag paradox módon fejezzük ki magunkat, amikor a zene legspecifikusabb jellegzetességét egy közvetlen negativitásban keressük, nevezetesen abban, hogy – mint tudjuk – a külvilággal kapcsolatos tárgyiassága radikálisan meghatározatlan. Igaz ugyan, hogy az intenzív totalitás, mint minden egyes művészet, minden egyes műalkotásegyéniség alapja mindenütt felettébb pozitívábrázoló, világot alkotó módon nyilvánul meg. De sohasem szabad elfelejtenünk, hogy az intenzív totalitás valamelyik meghatározott fajtájának mindenkori tételezése feltétlenül korlátlan számú olyan meghatározás abszolút és radikális tagadását vonja maga után, amely az ábrázolandó objektív valóságnak mint extenzív és intenzív totalitásnak a sajátja. Az egynemű közegek tételezésére is alkalmazható Spinoza gyakran idézett tétele: „omnis determinatio est negatio". A legszembetűnőbben ez a zenénél világlik ki, de ez mit sem változtat azon, hogy valamennyi művészetre általánosan érvényes. Így például a szobrászat „tagadja" az ábrázolt testnek és környezetének összes kölcsönhatásait; a test itt önmagáért van jelen, önmagát önmagában tökéletesen lekerekítve, és

tisztán önmagán alapul. De elképzelhetetlen volna, hogy az embert mint testi lényt (és éppen ezért mint testi-lelki lényt) a kifejezésének az önmagában nyugvó harmonikus szépségektől magáértvalósága tragikus pátoszáig terjedő végtelen skálájában ki lehessen fejezni, ha a szobrászat köréből nem zárnák ki kérlelhetetlenül az objektív valóság mégoly döntő meghatározásainak végtelen sorát; a szobrászat csak e lemondás, e tagadás segítségével valósíthatja meg saját nagyságát. Akármelyik műfaj lényegét vesszük szemügyre, mindenképp hasonló eredményekre kell jutnunk, csak a tagadás tartalma és módja és az ezáltal létrejövő egyedülálló pozitivitás tartalma és módja különbözik radikálisan egymástól műfajonként.

Ezek a megfontolások kiindulópontunk látszólagos paradoxonát puszta látszattá oldják fel. Ez magától magyarázatot ad arra a figyelemre méltó tényre, hogy a zene egyszerre van a lehető legtávolabb az élettől és a lehető legközelebb hozzá. Ugyanis az élettől való távolság, a zene egynemű közegének az a sajátossága, hogy az adott objektív valósághoz közvetlenül semmi köze sincs, és ezért közvetlenül mégcsak miméziseknek sem látszik magától, egybeolvad benne e közeg életközelségével, azzal a ténnyel, hogy – látszólag – minden közvetítés nélkül kifejezi az ember legszubjektívabb, legbensőbb lényegét. A zene egynemű közege éppen azért fejezheti ki az emberek érzéseit és indulatait a maguk semmitől sem gátolt beteljesedésében, teljesen zavartalan tisztaságában, mert a valóság bennük gyakran spontánul meglevő mimézisét a megkettőzött mimézis segítségével mindenekelőtt radikálisan megszabadítja kétélű tárgyhozkötöttségétől. Mivel a megkettőzött mimézisben, a hangok így létrejött egynemű közegében az ábrázolt érzések és indulatok a meghatározatlan tárgyiasság miatt elvesztik minden külső tárgyhozkötöttségüket, és teljesen kiélhetik magukat saját logikájuknak és dinamikájuknak megfelelően – a mimetikus képződményben az életből ábrázolt minta igazsága nemcsak maradéktalanul megőrződik, hanem olyan megvalósulási lehetőségekhez is jut, amelyektől az életben szükségképpen el van zárva. Sőt ismét az a paradoxnak látszó helyzet alakul ki, hogy éppen az, ami magában az életben egy magatartásmód leggyengébb pontja volt, az érzéseknek és az indulatoknak a tárgyi világgal kapcsolatos ingatag viszonya, az a mimézisben mint meghatározatlan tárgyiasság a mimetikusan feldolgozott életanyag maximális felidézési lehetőségének alapjává válik. A művészetfilozófia számára ez sem abszolút újdonság. Mindenki tudja, hogy a

véletlen és a szükségszerűség kibonyolíthatatlannak látszó összekeveredése egyik legnagyobb akadálya annak, hogy az ember gondolatilag kielégítően tájékozódhasson a világban, és főként hogy élményszerűen otthon érezze magát benne. Mármost a tragédia a véletlen kiiktatása, a klasszikus novella pedig a véletlen uralma segítségével olyan egynemű közegeket teremt, amelyekben a valóság igaz visszatükröződése az emberek számára mimetikusan egy értelmes, szellemileg és lelkileg otthonos világot kínál. Akárcsak korábban a szobrászat esetében, itt sem nehéz belátni, hogy a zene megkettőzött mimézise, a valóságot tükröző érzések és indulatok ábrázolása alapszerkezetét tekintve nem válik el a többi visszatükröződési módtól, és még kevésbé zárja ki őket és áll velük szemben. Az embereknek a valósággal kapcsolatos teljesen egyedülálló magatartása mint teljesen egyedülálló mimetikus megformálás nyilvánul meg benne, és ez különbözteti meg a zenét élményszerűen, konkrét-esztétikai módon az összes többi művészettől, de e megkülönböztetés olyan elvekből indul ki, amelyek végső általános alapjukat tekintve az összes világot alkotó művészetekben közösek.

A zene akkor szerveződik önálló művészetté, ha az élet által kiváltott érzéseknek ez a mimézise, tehát a képmásnak ez a képmása képessé válik arra, hogy tulajdonképpeni tárgyát legbelső természetének megfelelően, tehát az ezt életrehívó indítékokhoz való közvetlen kötöttségétől elválasztva ábrázolja. Ezt az elválasztást csak akkor érthetjük meg, ha egyidejűleg tekintjük abszolútnak és relatívnak. Abszolút, amennyiben a zene önálló „nyelvet" hoz létre, amelynek egyértelműsége, visszatükröző ereje és kifejezőképességének intenzitása éppen azon alapul, hogy hiányzanak vagy legalábbis fölöttébb elhalványulnak benne az olyan „jelek", amelyek az élet konkrét tárgyainak visszaadására szolgálnak. A gyakorlatilag tevékenykedő valódi ember, a valóban létező egész ember érzéseinek már kifejtett külső és belső helyzete világosan azt mutatja, hogy az érzések maradéktalan önkiélése csak olyan miliőben, olyan „nyelv" segítségével következhet be, amely ezeket az akadályokat nem konkrétan győzi le minden alkalommal, hanem a saját területén nemlétezőknek tételezi őket. Amilyen abszolút lehet a képmások leképezésének ez a rendező oldala, olyan relatíve határolhatja el magát e komplexum tartalmi oldala egészében és részleteiben egyaránt az élettől. A zene a valóság által ébresztett és a valóságot tükröző érzések szükségszerűen levezetett transzformációja, és ezekből az érzésekből, mint

az imént láttuk, eltörölték kiváltójuk hic et nunc-ját, és konkrét, úgyszólván személyes-biográfikus éppígylétét, amiért is az egyediség specifikus ismérvei eltűnnek ebből a „nyelvből"; másrészt viszont, mivel ennek nem lehet verbális jellege – még akkor sem, ha a zenét vagy már a siratóasszonyok jajveszékelését szavakba foglalják – eltűnik belőlük a fogalmi értelemben vett tárgyi meghatározás mozzanata; a „nyelv" a mindenkori hangulatszerű atmoszféra szerkezeti elemeinek komplexumává változik át, és hiányzik belőle az az egyértelmű megfogalmazás, az a „felülről" jövő kikerekítés, amelyet az általánosság kategóriája fejez ki.

Ez a „nyelv" mégsem elmosódott, és nem is puszta érzelmi kitörések artikulátlan kitörése. A különösség egyrészt nyilvánvaló általánosításként minden egyedi fölé emelkedik és – éppen ennek az általánosításnak az útján – arra tör, hogy minden partikuláris jelenségből kiemelje a tipikus vonásokat; a zenét e tekintetben az különbözteti meg a többi művészettől, hogy ezek a tipikust a – helyes ábrázolás esetén – gondosan átrostált egyediségekkel egységes összefüggésben ábrázolják, míg a zenében a tipikust mint olyat formálják meg, anélkül, hogy az egyediségek szférájába lenyúlnának. Másrészt a zenében – főként az irodalomtól eltérően – az általánosságot nem kell egy specifikus stilizálási folyamat segítségével különössé konkretizálni, hanem a különösség képviseli az általánosság megjelenítésének itt elérhető legmagasabb fokát. Így az érzések zenei ábrázolása (a képmások képmása) a legkonkrétabb értelemben individualizálódik mind az egész sajátosságát tekintve, amelyben a konkrét éppígylét egy érzelmi fejlődés kibontakozása során fejeződik ki, mind a részek, a mozzanatok vonatkozásában, amelyek a kiváltó indíték meghatározott tárgyiasságától megszabadultak ugyan, de annak specifikus érzelmi következményeit sértetlenül megőrzik, sőt a tipizálás segítségével az egyéniesítés magasabb szintjére emelik fel.

Mindezzel a maga legdurvább általánosításában körvonalaztuk a zene specifikus egynemű közegét. A többi művészet közvetlenül az ember külső és benső világának konkrét tárgyiasságát tükrözi vissza, és az így nyert – s az illető művészet szempontjából tekintetbe jövő – konkrét tárgyiassági formákat egységes kompozíciókká egyneműsíti, hogy kifejezze bennük az esztétikailag alakító formák irányító, felidézéseket létrehozó működését. A zene egynemű közege viszont kizárólag erre az irányító, felidéző szerepre szorítkozik. Nem az élet konkrét tárgyias formáiban fedezi fel és realizálja az irányító-felidéző lehetőségeket, hanem egy

már magánvalósága szerint is felidéző jellegű, csak a felidézés közegeként létező lelki anyagot tisztít meg és emel fel a művészet szférájába, és ezért könnyen kialakulhatnak a már tárgyalt ferde koncepciók a zene lényegéről, amelyek vagy hatásának – csaknem misztikusnak tűnő – „tiszta", tárgy nélküli szubjektivitását, vagy merőben formális jellegét hirdetik. Mindkét nézetet megcáfoltuk már. Kiegészítésül itt még csak azt kell elmondanunk, hogy amennyiben elismerjük, hogy a zenébe transzformált, a zene által ábrázolt érzéseknek tartalmukat – mint minőségi létezésük alapvető vonását – magukkal kell vinniük új létezésükbe, és hogy ez csak e sajátosság teljes kompozicionális kibontakozása következtében válhat hatékonnyá, akkor el kell azt is ismernünk, amit a többi művészettel kapcsolatban már régóta megállapítottunk: hogy a tartalom elsőbbrendű, mint a forma, és a forma egy különös tartalom formája. Ezzel választ adtunk arra az itt esetleg felmerülő ellenvetésre is, amely szerint az érzelmek megkettőzött képmásainak egyedülállóan tiszta beteljesülése azt is jelentheti, hogy ezeknek az érzéseknek a lényege és kapcsolatai problémamentesek. A zeneileg mimetikusan megragadott érzelmek maguk mögött hagyják ugyan az őket kiváltó valóságos indítékot, és a tárgyakat, amelyekre vonatkoztak, meghatározatlan tárgyiassággá változtatják át, s megsemmisítik ugyan az összes olyan gátlást és akadályt, amely kibontakozásukat az életben meghiúsította, de ez a transzformáció nem szünteti meg jellegüket, a valóság által kialakított éppígylétüket, és azokat a benső problémákat sem, amelyek egymással kapcsolatos viszonylataikból jönnek létre. Hiszen csak ez teheti a zene egynemű közege által létrehozott beteljesülést valódi beteljesüléssé, „világot"-alkotó elvvé.

Ezzel tartalmilag és formailag egyaránt teljes mértékben történelmi jellegűnek fogjuk fel a zenét. Maga a tény éppen napjainkban tagadhatatlanná és magától értetődővé vált. Hiszen általánosságban ismertté váltak a mienktől minőségileg különböző, régi, keleti, népi stb. hangrendszerek, és az atonális zene élménye egy új hangrendszer születésének kortársává tett bennünket. És itt – akárcsak a többi művészetben – az egyik rendszer nem abban az értelemben szünteti meg a másikat, ahogy a tudományban egy helyes elmélet egy hamisnak vagy elégtelennek bizonyulót megszüntet, hanem minden egyes hangrendszer valódi műalkotásai megőrzik teljes esztétikai érvényüket. Az ilyen hangrendszer egy meghatározott korszak, meghatározott társadalmi-történelmi helyzet jelzéseként jelenik meg, és minden részlete, nemcsak kialaku-

lásában, hanem hatásában is alá van vetve e változásnak, s e sajátossága a zenét más szempontból – de specifikus természetét sértetlenül hagyva – illeszti be a többi művészetek sorába. Adorno ezt mondja: „A zenei eszköz történelmi tendenciájának elfogadása ellentmond a zene anyagáról kialakított hagyományos felfogásnak. Ezt az anyagot fizikailag és persze hangpszichológiailag definiálják, mint a zeneszerző számára mindenkor rendelkezésre álló hangzatok összességét. De ettől még a kompozíciós anyag éppoly különböző, mint – hangkészletüknek megfelelően – a nyelvek. Ez az anyag a történelem során nemcsak leszűkül és kibővül, hanem összes specifikus vonása a történelmi folyamat jegyét viseli magán. Annál teljesebben vonja maga után a történelmi szükségszerűséget, minél kevésbé olvasható el közvetlenül mint történelmi jel. Abban a pillanatban, amikor egy akkordban nem hallatszik többé történelmi kifejezése, feltétlenül azt kívánja, hogy a kifejezés vegye számításba az őt körülvevő történelmi beszüremléseket. Ezek természetévé váltak. A zenei eszköz értelme nem oldódik fel eme eszköz genezisében, és mégsem választható el tőle."[19]

Tehát a bensőség, amely a látszólag pusztán formálisnak tervezett egynemű közegből felidézéssé, hallható megjelenéssé objektiválódik, olyan „világ", olyan intenzív totalitás, amely a maga specifikus módján mindent magába ölel és megformál, ami az embernek és környezetének kölcsönös vonatkozásából számára, teljes kibontakozása és kikerekedése szempontjából fontos, és ezáltal ez a bensőség önállósul, s az emberek társadalmi életének hatékony erejévé válik. Utaltunk már arra a dialektikus ellentmondásra, amely az ember benső képességeinek ebben az önállóságában rejlik és működik. De olyan társadalmilag fontos mozgások is, mint pl. a morális és etikai reakciók előtérbe-nyomulása, és „magától értetődő" szabályozásuknak az ős-erkölcs (Sitte) által történő felváltása, azt mutatják, hogy a lelkiélet benső kitágítása, elmélyítése stb. milyen határozottan válik fontos társadalmi problémává, milyen jelentőségre tesz tehát szert kifejlesztésük társadalmi szempontból. Elég, ha arra gondolunk, milyen szerepet játszott ez a komplexum a görög kultúrában Szókratésznál, Platónnál és Arisztotelésznél. Az sem véletlen, hogy etikai pedagógiájukban, a már egyéniségekké vált emberek jó állampolgárokká való

19. Th. W. Adorno, *Philosophie der modernen Musik*. Frankfurt a. M. 1958. 37, 38. l.

nevelésében milyen nagy szerepet helyeztek a zenére mint nevelési eszközre. Bármilyen szögesen ellentétes álláspontot foglal is el eközben Platón és Arisztotelész fontos kérdésekben, a zene szociálpedagógiai jelentőségének kérdésében nem áll fent köztük ellentét. Az összes egyéb filozófiai és társadalmi ellentétek ellenére azért egyeznek meg ebben, mert mindketten az emberi érzések mimézisének fogják fel a zenét és azt várják tőle – akárcsak a költészettől is –, hogy katartikus hatást gyakoroljon a jövőbeli és a valóban tevékeny állampolgárok erkölcsére.

Ezzel a zenei mimézis által kiváltott hatás, amely a fejlődés kezdetén, a mágikus korszakban csak a mimézisnek mint varázslásnak egy – többé vagy kevésbé akaratlan – mellékterméke volt, központi kérdéssé válik, s ezzel, úgy látszik, befejeződik a zenének mint önálló művészetnek a kialakulási folyamata. Azt mondjuk: úgy látszik, mert, amennyire tudjuk, ez a fejlődés még minőségi ugrásokat tartalmaz; különösen arra az ugrásra gondolunk, amely az utóbbi évszázadok zenéjét mint teljesen önálló művészetet minden korábbi szakasztól elválasztja. Nézetünk szerint ennek az új helyzetnek inkább következményét, mint magát ezt az új helyzetet jelzi, hogy csak a modern zene hozott létre egy egészen önálló hangszeres művészetet, amely a korábbi korszakokban nagymértékben ismeretlen volt. Ugyanis egyrészt a legújabb korig újból és újból létrehoztak olyan nagy muzsikát, amely egyáltalán nem akar egyedül önmagáért hatni, hanem teljesen tudatosan a szóra és a mozgásra támaszkodik, bizonyos mértékig úgy, mint a kezdeti korszakokban, másrészt – Pindarosz idézett kijelentése is ezt bizonyítja – már nagyon korán kialakultak az érzések olyan merőben zenei „utánzásai", amelyek nem szorultak rá a beszédben vagy taglejtésben kifejezett konkretizált értelem magyarázó támaszára ahhoz, hogy az érzések érzéki mimézisét bemutathassák. Tehát bármennyire a mennyiségi arányokra szorítjuk is le ezt az ellentétet, és történelmileg bármilyen sok egymásba sikló átmenetet fedezünk is fel, a minőségi ugrás mégis megtörtént; csakhogy okát nem a zene kifejezési eszközeinek és felidézési módjainak immanens fejlődésében kell keresnünk, hanem a zenei mimézis végső tárgyának, az emberi bensőségnek a változásában.

A történelem megtanít bennünket arra, hogy a történelmi fejlődés formációról formációra gyorsan növekvő mértékben hogyan „szabadítja fel" bizonyos szempontból az emberi bensőséget; vagyis egyre magasabb lépcsőfokokon olyan társadalmi-gazdasági viszonyok, állami és osztályszerű kötöttségek, vonatkozások stb.

jönnek létre, amelyek a társadalmi lét által determinált emberi cselekvést egyéni döntések, elhatározások formájában valósítják meg. Nem a társadalmi meghatározások szükségszerűsége csökken, hanem pusztán közvetlen funkciója változik meg, vagyis ez a szükségszerűség egyrészt – az egyén oldaláról nézve – fokozódó mértékben a szabadság formáját veszi fel és az egyéneket olyan felelősségekkel terheli, amelyeket korábbi állapotokban nem ismerhettek; másrészt a szükségszerűség sokkal elvontabban jelenik meg, mint korábbi korszakokban, ami gyakran olyan illúziókat kelt, mintha nagyobb volna a szabadság, noha objektíve a kényszerűség és kötöttség inkább növekszik, mint csökken. De a társadalmi szükségszerűség érvényrejutásának konkrét módjában mégis növekszik a mozgástér a bensőség kibontakozása számára, mivel a cselekvő egyént egyes akcióiban látszólag sokkal inkább vezetik a saját kezdeményezései.

Ezen az alapon már Schiller is szembeállította a régi és az új művészetet, majd ugyanezt tette fejlettebb formában tanulmányaiban az ifjú Friedrich Schlegel, esztétikájában Schelling és Solger, hogy végül Hegel az utóbbit esztétikailag mint romantikus művészetet kodifikálja. Itt a zene – a hegeli esztétika csak az újkori zenét veszi szemügyre – a festészettel együtt a romantikus korszak, vagyis az újkor tipikus művészetének jellegzetességeit veszi fel. Hegel végső soron arra gondolt, hogy bizonyos korszakok bizonyos művészeteket uralkodóvá emelnek, és hogy társadalmi-történelmi szerepük bennük magukban továbbfejleszt bizonyos lehetőségeket. Ez helyes és mély gondolat, de egy idealista rendszer architektonikus konstrukciójába beépítve e koncepciónak gondolatilag erőszakot kell tennie a valódi történelmi folyamaton. Ez történt a zenének és a festészetnek mint romantikus művészetnek a kérdésében, amelyről most beszélünk. A zene esetében Hegel elhanyagolta a korábbi, több ezer éves fejlődést; a festészetnél nem vette tudomásul azt a minőségi ugrást, amely a középkori és újkori festészetet elválasztja egymástól. Ugyanis a festészet a középkor számára szintén egyike volt az uralkodó művészeteknek. Hivatalos megokolás szerint azért volt ez így – és az egyház mecénási szerepe ezen alapult –, mert eszközt láttak benne arra, hogy az analfabétákhoz, tehát a népesség túlnyomó többségéhez közelebb hozzák a vallásban rejlő igazságot.[20]

A reneszánsszal funkcióváltozás következik be azokban a társa-

20. E. de Bruyne, *L'esthétique du Moyen Âge*. Louvain 1947. 193–195. l.

dalmi szükségletekben, amelyeket a festészet kielégít. Ez Velencében a legszembetűnőbb. Berenson helyesen mondja: „A XVI. században a festészet az emberek életében körülbelül azt a helyet foglalja el, amelyet a mi életünkben a zene."[21] Nem a mi feladatunk, hogy kövessük ezt a fejlődést, amelynek során a festészet a reneszánsz csúcsán, a manierizmusban és a barokkban reprezentatív művészeti ággá vált: például a Raffaello *Stanzáitól* Rubensig terjedő vonalat, amely persze mind a tartalom, mind a kifejezési eszközök alapos megváltozásával járt. Erre a társadalmi megbízatásban beálló fordulatra csak azért kellett rámutatnunk, mert csak ezek között a keretek között érthető meg helyesen a festészetben robbanásszerűen utat törő bensőség specifikus újdonsága. Arra az új érzelemvilágra és ezzel együtt arra az új kifejezésmódra gondolunk, amely Tintorettónál, Grecónál, Rembrandtnál – minden művésznél másként és másként – napfényre bukkan. Hogy ez a nagy festészet, amely a kor legfontosabb tendenciáit testesítette meg, nem válhatott hivatalosan uralkodóvá, az az ekkori osztályharcokból következett, amelyek során az abszolút monarchia és a vallást ehhez s ezzel együtt a kapitalizmus akkori fejlődési fokához igazító ellenreformáció átmenetileg győzelmet aratott. Ezek természetesen éppen ezért a középkorral szemben szintén az önállóvá vált bensőség fokozódását képviselték, de a rendszer e hatalmai gondosan és rafináltan kordában tartották őket, amíg az imént említett outsidereknél az új bensőség a maga tiszta formájában jelenik meg.

Jellemző, hogy Romain Rolland e tényhez a következő megjegyzést fűzi[22]: a nyíltan és tartalmilag meghatározottan megnyilvánuló bensőség elnyomásának éppen ez a formája segíthette elő a zene kezdődő felvirágzását. Ez a megállapítás a zene emocionális egyértelműségének és lehetséges intellektuális inkognitójának szintézisén alapul, amely rejtekutaktól, zsákutcáktól, konfliktusoktól, kompromisszumoktól, tragikus összeütközésektől kíméltheti meg a zenét ott is, ahol ilyesmit az irodalom vagy a képzőművészet csaknem egyáltalán nem kerülhet el. (Gondoljunk Rembrandt sorsára.) Ezért egyesülhet a legmélyebb zene udvari-ceremoniális előadásokkal, anélkül, hogy centrális pontja, a bensőség tiszta kifejezése károkat szenvedne; ezért léphet frigyre egy különben már erősen megkövült vallásossággal, anélkül, hogy va-

21. B. Berenson, *Die Venezianische Malerei.* München 1925. 52. l.
22. Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois,* Paris, 1917.

lamit is veszítene mélységéből, anélkül, hogy egy ilyen egyesülés következtében ellaposodna, mivel a zene – és csak a zene – képes arra, hogy közvetlenül a valódi vallásos szövegek érzelmi tartalmához folyamodjék, és jelentésüket a legjobb kortársi szubjektivitás magaslatára emelje, anélkül, hogy az itt tárgyilag meglevő diszkrepancia nyílt vagy rejtett istenkáromlássá válna (mint például a bruegheli Keresztrefeszítésben), anélkül, hogy az új interpretációnak, a vallásos érzések átértelmezésének egy teljesen teológiamentes, dogmatikamentes bensőséghez és a művész elszigetelődéséhez kellene vezetni, mint a késői Rembrandt esetében. Ezt az új zene számára oly kedvező helyzetet az hozza létre, hogy kifejezésmódjának specifikus nagysága és specifikus korlátozottsága, amely utóbbi a zene „világ"-jellegét nem rövidíti meg, társadalmi-történelmi körülmények jóvoltából a korszak legmélyebb szükségleteivel konvergál, mégpedig annál inkább, minél energikusabban tudja a zene az önállóvá vált bensőség kifejezésére szolgáló eszközeit kibontakoztatni. A társadalmi megbízatás tehát nemcsak általában mozdítja elő az új tendenciát, hanem specifikus úttörő jellegzetességeit is erősíti. Ugyanis itt lép először a világ színpadára az emberi bensőség mint magáértvaló „világ", mint önmagában zárt kozmosz, amelynek tartalma mindent magában foglal, ami az embert a külvilágból kiindulva mozgásba hozza, mindent, amit a világ hozzá intézett kérdéseire felel, lelkének e világ felett aratott összes győzelmét, és valamennyi vereséget, amelyet e világtól el kellett szenvednie. Magától értetődik, hogy eközben az emberi élet intellektuális, gondolkodói oldalának érzelmi reflexei és ezért zenei ábrázolása lehetőségei is állandóan erősödnek. Ez nem „intellektualizálja" a zenét, de világát kiterjeszti és elmélyíti. Az érzelmek zene-ábrázolta kozmosza valóban mindent magában foglal, ami az emberi bensőségben létezik és működik. Az ilyen kozmosz sajátossága abban rejlik, hogy éppen akkor válik „világgá", ha a tárgyias világot eltünteti; jobban mondva: ennek minden nyoma, a legfinomabbak csakúgy, mint a legbrutálisabbak, a legfenségesebbek csakúgy, mint a legtorzabbak, mindenütt és mégis sehol sincsenek jelen. Ez az ellentmondás nem „csoda"; egyszerűen azt fejezi ki, hogy a zene mint egy mimézis mimézise megtalálta önmagát, önmagáértvaló létté szerveződött.

Persze nem úgy teszi ezt, hogy egyszerűen vagy mereven elkülönül, elzárja magát a külvilágtól, hanem úgy, hogy bizonyos mértékig világnézetileg megalapozottan, a maga magáértvalóságában

tételezi a bensőséget, amelyben az objektív valóság tárgyai, vonatkozásai és eseményei megszűnnek, és csak mint meghatározatlan tárgyiasságok maradnak meg. Ezzel a bensőségnek a maga történelmi környezetéhez való viszonyában rejlő világtörténelmi jogosultsága (amely tehát meghaladja a szubjektív partikularitást) akadálytalanul, összes immanens meghatározását maradéktalanul kiteljesítve bontakozhat ki, miközben a történelmi realitással fenntartott kölcsönös vonatkozásból reá háramló külső végzet többé vagy kevésbé, olykor a felismerhetetlenségig elhalványul. Ez azonban nem árt a forma és a tartalom zenei egységének. Ellenkezőleg. Éppen ebben rejlik annak oka, hogy a zene – még kedvezőtlen körülmények közt is – lenyűgöző erővel növekszik igazi nagysággá, és hogy a máskülönben ilyen tartalmaktól elzárkózó befogadót is magával tudja ragadni. Ugyanis a bensőségnek az emberi nem életében éppen az a küldetése, hogy – amennyiben napi, sőt korszakos követelménnyé tud válni – a gyakorlati megvalósítás lehetőségeivel és az érzésekben kuszán benne rejlő követelmények történelmi sorsával nem törődve, tisztán és akadálytalanul, mélyreható és teljes „világgá" bontakoztassa ki ezt a világérzést.

Minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy ez a már jelzett okokból kifolyólag csak a zenében lehetséges. A zenében van jelen a lehető legmélyebb és leggazdagabb benső igazságtartalom, mivel ezeket az érzéseket kíméletlen tisztaságban és benső tökéletességben fejezi ki; a zene egyúttal teljesen irreális is, közvetlenül teljesen független a társadalmi harcok pillanatnyi állásától, mivel a valódi tárgyaknak és viszonylatoknak az a világa, amelynek keretein belül e harcokat megvívják, eltűnik benne, vagy legalábbis pusztán a horizonton válik láthatóvá, távoli jelzések formájában. Ezen a talajon jön létre a zene specifikus beteljesülésének mélysége: az ilyen érzések felvirágzása, amelyet a külső világ és lefolyásának tempója, fejlődésének szerkezete stb. nem akadályoz. De a külvilág behatásai művészileg csak mint olyanok, csak közvetlen-tényszerű hatékonyságukban semmisültek meg; hiszen eredetileg ők váltották ki a művészileg ábrázolt érzéseket, és az új közegben eredeti éppígylétükben reprodukálják őket zeneileg; az érzések lényegileg e behatások képmásai. És a zene mint e képmások képmása semmiképp sem teheti meg, hogy ezek benső tartalmát – mint maguknak az érzéseknek a meghatározását – eltörölje, ne vegye tudomásul, sőt még csak nem is törekedhet erre, ha nem akarja saját alapját lerombolni. A külvilág (az összes többi művészet által direkt módon ábrázolt) közvetlenül észlel-

hető tárgyiasságának elhalványulása az érzések zenei mimézisében közvetlenül csak mint e külvilág különös színezése, sajátos hangsúlya, specifikus érzelmi tartalma jelenik meg. Így hát e függetlenség formális, ám a forma csak akkor teljesedhet ki, ha tartalmai társadalmilag-történelmileg jelentősek. Társadalmi sorsa a megformálás legvégső mélységeibe is belejátszik, de csak mint a forma által meghatározott – és korlátozott – bensőség. Elég talán, ha arra utalunk, hogy jó néhány Händel-oratóriumban a szabadságvágy élesen összecsap az elnyomás mélyen átélt gyalázatával.

A racionalisták és az irracionalisták közös előítélete, hogy az ilyen elválás, ilyen önállósulás esetén az érzelmek szükségképpen zűrzavarossá válnak; egyre megy, hogy ezt a káoszt helyeslik vagy ellenzik-e. Mivel az érzelmek egy létező, önmagában összefüggő történelmi világrendet tükröznek vissza, egymással is – esetleg rejtve – logikai összefüggést tartanak fent, amelyet azonban, mint láttuk, a valóságban alá kell rendelni a külvilág összefüggésének. Csak a mimézis itt kifejtett zenei mimézise kelti életre az érzések egyébként elfojtott, elnyomott logikáját, és csak ez fejleszti ki e logikát saját tökélyének szintjére; e logika mint az objektív valóság közvetett visszatükröződése és e valóságra adott közvetlen válasz éri el a benne rejlő beteljesülést. Ez természetesen a legrikítóbb ellentéteket sem zárja ki, csakhogy ezek a zene egynemű közegében más jellegűek, mint az élet más területein: nem annyira a szubjektivitás és a tárgyi világ ellentéteként jelennek meg, hanem inkább túlnyomórészt magának a bensőségnek a belső ellentmondásaiként, ahol is bizonyos esetekben a horizonton mégoly halványan megjelenő külső ezeknek az ellentmondásoknak specifikus színezetet adhat. Csak akkor kaphatnak világos értelmet a formalizmussal vitázó korábbi megjegyzéseink, és az az állításunk, hogy a zenei mimézisnek szükségszerűen rá kell találnia a valóságra, ha a zene végső tárgyát így határozzuk meg. Ez egyúttal – a zene specifikumának elhanyagolása nélkül – e mimézis benső hierarchiáját az általánosságban vett művészet értelmében is tartalmazza: a képmás képmásában megnyilvánuló bensőség egyaránt lehet világot átfogó vagy pusztán partikuláris, mély vagy felszínes, gazdag vagy szegény stb.; egyúttal az is kifejeződik benne, hogy milyen valóságra bukkant rá a zenei mimézis és hogyan tette ezt. Itt azonban ki kell emelnünk a zene egyik különös jellegzetességét: az egész embernek az ember egészévé történő esztétikai átváltoztatása a zenében hevesebben megy végbe, mint a többi művészetben; a valódi életből származó Előtt itt többnyire kevésbé gá-

tolhatja ezeket az átváltozásokat. Másrészt viszont a tartalom kevésbé határozza meg a hatás Utánját, s ez kevésbé irányul meghatározott tartalmakra. Így a zene egyszerre van közelebb az élethez és távolabb tőle, mint a többi művészet; közvetlenebbül tartalmazza az etikai döntések kategóriáit, de egyúttal kevésbé konkrétan avatkozik be működésükbe; közvetlenebbül és ellenállhatatlanabbul rázza fel hallgatóit, de egyúttal a hatás Utánját tekintve sokkal kevesebb kötelezettséget von maga után.

Idáig azokra a világtörténeti erőkre utaltunk, amelyek a zenének mint önálló művészetnek a kivirágzásához vezettek. Ennek a fejlődésnek azonban megvan a maga tisztán művészi oldala is, amelyet ha nem is konkrétan, hanem pusztán elvontan és kategoriálisan, röviden szemügyre kell vennünk. Ismét láthatjuk azt, amit más összefüggésekben már gyakran felismertünk: hogy minden művészet egy hosszadalmas társadalmi-történelmi fejlődés terméke, és sohasem az ember vele született, antropológiai (vagy akár ontológiai) tulajdonságaihoz tartozik. Nyilvánvaló, hogy az újkori zene önállósága nagyon fejlett zenei „nyelvet" feltételez, mind a kifejezési eszközök kezelése, mind pedig a megértésük iránti készség és képesség terén. Magától értetődik, hogy ilyesmi már csak azért sem lehetett meg kezdettől fogva, mert a tárgy, az emberi bensőség, az emberi érzések „világa" maga is e fejlődés terméke. Georgiades azon a véleményen van, hogy csak az V. században, az „új dithyrambosszal" lazul meg kissé a zene és a többi művészet kapcsolata, ami ellen Platón hevesen tiltakozott. A szakembereknek kell e fejlődés szakaszait konkrétan meghatározni és jellemezni. A szerző nem tartja magát illetékesnek arra, hogy ilyen kérdésekről konkrét ítéleteket alkosson. Mindazonáltal az összes fejlődés általános tendenciái arra vallanak, hogy nagy egészében a tánc, az ének és a zene legszorosabb kapcsolata volt a kiindulópont, és innen haladt nagyon lassan ez a folyamat a differenciálódás és ebből kifolyólag a zene valódi önállósága felé. Filozófiai megfontolásaink álláspontjáról itt először is azt kell ismételnünk, hogy egy olyan gazdag és – viszonylag – magáért való érzelmi életnek, amely innen kiindulva mint az újkori zene alapja jelenik meg, magának is egy hosszú történelmi út termékének kellett lennie. Másodszor: ha a zenét az érzelmek mimézisének fogjuk fel, akkor kézenfekvő, hogy kezdetben az elsődleges mimézist, az érzelmeket kiváltó élettények mimézisét kísérte, bizonyos mértékig érzelmileg kommentálta, és mimetikusan közvetlenül érthető ábrázolását – a táncban és az énekben – saját

szükségletei szerint rendezte és stilizálta. Az érzés zenei kifejezőereje és az ennek befogadása iránti készség hosszú időn keresztül nyilvánvalóan szétválaszthatatlanul együtt fejlődött, az élet minden területére kiterjedt, egyre differenciáltabb érzések kifejezésévé finomult és a legszubtilisabb és a legmélyebb tartalmak iránt is fogékonyságot fejlesztett ki. Így objektiválódhatott magáértvaló alakként az érzések zenei mimézise, amikor a társadalmi-történelmi fejlődés az érzelmi élet bensőségét az élet társadalmi-önálló hatalmává növesztette.

A különböző művészeteknek ez a kapcsolata a legbensőségesebb mindazok közül, amelyeket az esztétikum birodalmában ismerünk; sokkal bensőségesebb, mint az építőművészetnek a festészethez és szobrászathoz fűződő kapcsolata. Ami a táncot illeti, ez – éppen álláspontjából kiindulva – feloldhatatlan kapcsolatban van a zenével, míg az irodalom viszonylag korán megszabadult az ilyen abszolút kötelékektől. De ha ezeket a viszonylatokat a zene szemszögéből vizsgáljuk meg, akkor láthatjuk, hogy önállóságának nagyon pontosan meghatározott belső határai vannak, vagyis az önállóság esztétikai kiharcolása semmiképp sem jelenti azt, hogy radikálisan eltépte az összes olyan kapcsolatát, amely a tánchoz és az énekhez fűzte. Talán felmerülhet az a gondolat, hogy az első átmeneti korszakok ilyen kapcsolatait tisztán a társadalmi megbízatásra vezessük vissza, és valami külsőleges kényszert lássunk bennük; mindegy, hogy az ilyen megbízatás udvari vagy egyházi jellegű-e. (Opera és balett egyrészről – mise, passió stb. másrészről.) Ez a felfogás azonban felszínesnek látszik, ha a maradéktalan magyarázat igényével lép fel. Hiszen láthatjuk, hogy például a XIX. és XX. században, amikor a zene, a többi művészetekhez hasonlóan, éppen a társadalmi megbízatás elhalványodásától, elerőtlenedésétől szenved, ezek a kapcsolatok továbbra is jelentősek maradnak fejlődése szempontjából. Hogy először ne is a nagy művészetben éppen ekkor döntően fontossá vált dalt hozzuk fel, az opera és a balett, a kantáták stb. még az olyan művészek produkciójában is fontos szerepet játszanak, mint Schönberg és Sztravinszkij, Bartók és Alban Berg. Ezt a jelenséget a legkülönfélébb módon próbálhatjuk megmagyarázni. A XIX. században sokat vitáztak Wagnernek az „összműalkotásról" („Gestamtkunstwerk") szóló elméletéről, és a fiatal Nietzsche még a tragédiát is a zene szelleméből akarta kibontakoztatni. Azt hisszük, az ilyen hipotéziseket ma már nyugodtan tekinthetjük véglegesen eltemetetteknek; a görög tragédia

éppoly kevéssé volt „összműalkotás", mint magának Wagnernek a „zenedrámái"; az előbbiek lényegükben irodalmi művek voltak, amelyek előadásakor a zene egy ma már nehezen rekonstruálható kísérőszerepet játszott, az utóbbi az opera egyénileg specializált alfajának, a zenei fejlődés egyik szakaszának tekinthető. De az újkori zene tényleges történelmi fejlődésének az a teljesen ellentétes, merőben formalisztikus magyarázat sem felel meg, amely szerint a zeneszerző csak az emberi hang hangszínét stb. használja fel egyébként tiszta, immanens zenei szempontból zárt céljai érdekében, és hogy az eközben alkalmazott verbális kifejezési eszközöknek mint olyanoknak a jelentése teljesen érdektelen. A szellemi tartalom, a sors társadalmi-emberi atmoszférája a *Varázsfuvola* zenéjéből éppoly kevéssé vonatkoztatható el, mint Alban Berg *Wozzek*jéből és Bartók *Cantata profaná*jából.

A konkrét lelki tartalmakat kinyilvánító szó vagy az expresszszív taglejtés olyan vonzást gyakorol a legjobb és legmagasabbrendű zenére, hogy ezt a tartalomnak és a formának adott társadalmi megbízatás mégoly radikális megváltozása sem ingathatja meg, és ez a tény az összetartozás olyan rétegeire utal, amelyeket mindenkor a konkrét társadalmi helyzetek és törekvések hoznak ugyan mozgásba, de amelyek egyúttal mélyen a zenei mimézis lényegében gyökeredznek. A meghatározatlan tárgyiasságnak arra a specifikus formájára gondolunk, amely éppen azt öleli fel, amit a szó és a taglejtés ki tud fejezni, nevezetesen a külvilágnak azokat az eseményeit, amelyek a zenében ábrázolt érzéseket kiváltották. Az így létrejövő viszony, mint korábban már megmutattuk, a táncnál közvetlenül nyilvánvaló.

Elméletileg sokkal bonyolultabbnak látszik a szó és a zene viszonya, de éppen ez a közvetlenül fellépő bonyolultság mutatja az elvi megoldáshoz vezető utat. Mindenekelőtt arra kell emlékeztetnünk, hogy a költői nyelvben a minden szóban, minden mondatban rejlő, elvont logikai értelmet illetően a hegeli „Aufheben"-t a fogalom legszigorúbb jelentése szerint kell felfognunk. Korántsem arról van szó, hogy a költői nyelv egyszerűen megsemmisíti ezt az elvont értelmet, hiszen akkor a nyelv elvesztené azt az erejét, amellyel a tárgyakat egyértelműen meghatározza; ezt az értelmet egyrészt mindig egy szubjektumra vonatkoztatják, vagyis az értelemnek nemcsak általában a tárgyat, hanem ezt a maga érzéki-lelki különösségében, más tárgyakkal, emberekkel, emberi viszonylatokkal való egyszeri kapcsolatában kell kifejez-

nie, és ezt is mindig elválaszthatatlanul egy meghatározott szubjektivitáshoz kell kapcsolnia. Másrészt a nyelv antropomorfizálása egyensúlyt teremt a szavak értelme és érzékletessége között, sőt gyakran ez utóbbi kerül túlsúlyba; a szavak, a mondatok eltávolodnak a tiszta fogalmiságtól, a képzetszerűségre törnek, specifikus, egyedülálló és mégis tipikus atmoszférára tesznek szert, azoknak az érzéseknek a varázsára, amelyet kiváltanak, és amely őket kiváltja. A zene természetesen e költőileg átalakított nyelvhez kapcsolódik, de megengedhetetlenül leegyszerűsítenénk a tényállást, ha itt megállnánk és azt hinnénk, a költői nyelv önmagában elég volna ahhoz, hogy a zene meghatározatlan tárgyiasságát olyan fokon világítsa meg, amely éppen mint mértékviszony, mint a feltétlenül szükséges minimum és a pontosan elhatárolt maximum közti mozgástér képes volna arra, hogy ily módon segítse a zenei megformálást. Persze adódnak kivételek. Bizonyára nem véletlen, hogy a nagy német líra Goethétől Heinéig változatlan formában verbális alapja lehetett a Schubert–Brahms-korszak dalkomponálásának. De még itt is, ahol a zeneszerzők a legmagasabb rendű módon és a leghűségesebben átadták magukat egy végérvényesen megformált költői szövegnek, észrevehető, hogy megformálásában ez a zene is messze meghaladja azt a varázst, azt a lelki atmoszférát, amelyet maguk a szóösszefüggések alakítottak ki, és hogy – éppen ebben a szférában – arra is van példa, hogy a zene költőileg nézve egészen közepes verseket övezett az örök érzések dicsfényével. A hangsúly tehát itt is a képmások tiszta leképezésén van. A költészet legnagyobb szavai is csak indítékok, mint minden külső dolog; persze olyan indítékok, amelyek a megkettőzött mimézisnek fokozott benső konkretizálást kölcsönöznek, és amelyek egy pusztán átlagos zenének is verbális-magyarázó alapjává válhatnak.

A szavak és a zene művészi logikája közti megoldásra váró ellentét – mint már kifejtettük – azon alapul, hogy a zenének az érzések maradéktalan önkiélésére kell felépülnie, míg az irodalomban az érzések csak egy elemet alkotnak a többi között, és ezért újból és újból alá kell rendelniük magukat az egész mű, a cselekmény és dialektus kibontakozása menetének. Ezért a drámában, persze az intenzitás minőségi felfokozása mellett, ugyanazt az arányt foglalják el, mint az életben, viszont a zenében semmilyen gátat sem tűrhet immanens kibontakozásuk. A misében, az oratóriumban, a kantátában stb. a szó és a hang rendező és irányító elveinek ez az ellentétessége különböző eszközökkel ki-

egyenlíthető, csak az operában kell ezt a gordiuszi csomót kettévágni. Ugyanis Bach vagy Händel passióiban, oratóriumaiban stb. szervesen és magától értetődően magából a feladatból adódott, hogy a mindenkori konkrét valóság összes érzelmi mozzanatai – legyenek bár azok epikai, lírai vagy drámai jellegűek – zavartalan önállóságban maradéktalanul kiélhetik magukat zeneileg, anélkül, hogy az előzményeket vagy a következményeket közvetlenül tekintetbe kellene venniük. A műalkotásegyéniség zenei-szellemi tartalma éppen egy ilyen egymásutániság olykor felettébb éles kontrasztjaiban jut érvényre, és egymáshoz való kapcsolódásukat csupán hangulatszerűen kell figyelembe venni. Ezzel itt a specifikus zenei drámaiság a lehető legnagyobb – s a legnagyobb szabadságot kínáló – mozgástérhez jut, éppen azért, mert az irodalom drámai összfelépítésével egyáltalán nem kell törődnie. Sokkal bonyolultabb, nehezebben megoldható és adekvát módon ritkábban megoldott ez a probléma a tulajdonképpeni operában. Wagner nagyon összekuszálta ezt a problémát, és szövegei, a zene egyedül döntő álláspontjáról nézve, annál jobbak, minél kevésbé tudta megvalósítani tudatos szándékait. A régi olasz opera naiv magátólértetődőséggel oldotta meg ezt a kérdést, amennyiben a cselekményt, a bonyodalmat, a jellemzést, a dialógust stb. feltétel nélkül alárendelte a zenei kifejezés szükségszerűségeinek. Romain Rolland pittoreszk túlzással írta le az így kialakuló helyzetet: „A XVIII. század olasz közönsége felülmúlhatatlan közönyt tanúsított a drámai mese iránt; ez a témával kapcsolatos teljes közöny könnyen oda vezet, hogy egy opera második vagy harmadik felvonását az első előtt játsszák . . . És mégis ugyanaz a közönség, amely nem törődött a drámával, egyenesen frenetikusan lelkesedett valamelyik drámai részletnél, amely elvált a cselekmény egészétől. E publikum ugyanis főként a lírára van hangolva, de olyanra, amelyben semmi elvontság nincs, amely egészen meghatározott szenvedélyekhez, egészen különös esetekhez igazodik."[23]

A „líra" szót itt a lehető legszélesebben és nem pedáns-szűkkeblű módon kell értelmeznünk. Romain Rolland és forrásai éppen a zene zenei lényegét értik rajta, azt, amit az érzések maradéktalan önkiélésének neveztünk – az érzések beteljesülésről beteljesülésre való irányításának szigorú logikai rendjét, amely itt

23. Romain Rolland, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit.* Frankfurt a. M. 1922. 184–185. l.

összeütközik a szó segítségével felépülő „világ" rendjével. Kierkegaard ugyanezt a tényt évtizedekkel korábban nagyon hasonlóan fogalmazta meg: „A drámai érdeklődés gyors előrehaladást, mozgalmas ütemet kíván. Minél inkább áthatja a reflexió a drámát, ez annál feltartóztathatatlanabbul nyomul előre... Az opera lényegében és jellegében nem rejlik ilyen sietség, egy bizonyos elidőzés és habozás a sajátja, egy bizonyos kellemes kiterjeszkedés térben és időben."[24]

Ha a későbbi nagy művek szövegeit ebből a szempontból elemeznénk, akkor gyakran bukkannánk elmélyült és bensőségessé vált formában ugyanerre a problémára. J. V. Widmann feljegyezte, hogyan képzelte el Brahms egy tervezett operakompozíció szövegbeli alapjait: „Mindenekelőtt lehetetlennek, sőt károsnak és művészietlennek találta azt, hogy az egész drámai alapzatot átkomponálja. Csak a cselekmény csúcspontjait és azokat a helyeit kell áttenni a hangok nyelvére, amelyeknél a zene lényegét tekintve valóban mondani tud valamit. Így a szövegkönyvíró egyrészt több teret és szabadságot nyerne a tárgy drámai kifejlesztéséhez, másrészt a zeneszerző is akadálytalanabbul élhet csak a saját művészete intenciói szerint, amelyek tulajdonképpen a legszebben akkor tölthetők be, ha egy meghatározott helyzetben zeneileg tobzódhat és pl. valamilyen ujjongó együttesben úgyszólván egészen egyedül juthat szóhoz. Viszont barbár dolog, ha a zenétől azt követeljük, hogy egy több felvonáson át tartó, tulajdonképpeni drámai dialógust zenei hangsúlyokkal kísérjen."[25] Ha például Verdi *Othellő*jának Boito-féle szövegére gondolunk, amely véleményünk szerint talán a legjobban fordít át egy jelentős drámát a zene kívánalmainak megfelelő alapzattá, akkor már a kihagyások is olyan tendenciát mutatnak, amilyeneken Brahms követelményei alapulnak. Ez a tendencia azon a szándékon alapul, hogy a tragédia széles és átfogó életalapját két ember szerelmi sorsára lehessen leszűkíteni, s ezáltal a kezdet dithirambikus szerelmi boldogságától a féltékenység tombolásán és az eddig bensőségesen egyesült szerelmesek magányossá válásán keresztül a gyilkosságig és öngyilkosságig ívelő tragikus görbe tisztán a maradéktalanul kicsendülő érzések és szenvedélyek egyne-

24. Kierkegaard, *Entweder–Oder*. 104. l.

25. Idézve a *Musiker über Musik-ból* (kiadta J. Rufer), Darmstadt 1956. 89–90. l.

mű közegében fejeződhessen ki, az okul szolgáló érzelemkiváltók feltétlenül szükséges minimuma alapján.

Ha erről az álláspontról például azt vizsgáljuk meg, hogy miként függ össze a *Varázsfuvola* a felvilágosodással, akkor elvileg hasonló eredményre jutunk. A szöveggel kapcsolatos nézetek diametriális ellentéte (hogy „értelmetlen"-e vagy „mélyértelmű") megoldódik, ha meggondoljuk, hogy Mozart minden pragmatikus-oksági kapcsolatot és indokolást eltökélten elhagy, és kizárólag azokat az indítékokat dolgozza ki, amelyekben a fénynek és a sötétségnek a felvilágosodás értelmében vett összeütközéseit kiváltó legfontosabb érzelmi reflexek elemi erővel, a pátosztól a humorig minden árnyalatban kifejezésre jutnak. Az alapelv a zene specifikus meghatározatlan tárgyiasságában rejlik, és esztétikai lényegének a következménye, annak, hogy a zene az érzések totalitását ábrázolja, tehát a mimézis mimézise. Ezért a dolog lényegéből következik, hogy a zene története az árnyalatok végtelen gazdagságát hozza létre, amely ezt a kettősen ábrázolt tárgyi világhoz való viszonyát olyan skálában mutatja, amely a – kívülről – teljes meghatározatlanságtól addig a meghatározottságig terjed, amelynek benső határait előző fejtegetéseinkben próbáltuk megvonni. A szó és a taglejtés zenébe való beledolgozása révén lehetetlen volna esztétikailag ilyen – fölöttébb viszonylagos – meghatározottságot elérni, ha ez az önmagát hordozó zenével szemben egy semmi által nem közvetített ugrást jelentene.

A merőben formalisztikus zenei szemlélet a meghatározatlan tárgyiasságot véletlenszerűnek, a mű hallásakor felötlő puszta – véletlenszerű – asszociációk következményének tarthatja ugyan, de e nézet csak azt mutatja, hogy a művészi folyamatok tisztán pszichológiai felfogása fölöttébb problematikus. Mert csak formális-pszichológiai szemszögből lehet az érzésszerű tartalmi elemet a zenei élményben a mű „alkalmából" támadt puszta asszociációnak tekinteni. Tartalmi kérdés, hogy az élmény pusztán véletlenül váltódik-e ki vagy pedig behatol a mű legmélyebb lényegébe. Még a jelentős zeneművek interpretációiban kimutatható nagy tartalmi ellentétek sem bizonyítják elfogadhatóan, hogy jogos egy ilyen nihilizmus a megfogalmazható tartalommal szemben. A pontos vizsgálat ugyanis egyrészt kimutatná, hogy az eltérések itt nem számottevően erősebbek és nem hatolnak lényegesen mélyebbre, mint más művészeteknél; gondoljunk csak Leonardo vagy Michelangelo, Greco vagy Rembrandt műveinek különféle értelmezéseire, sőt még az irodalomban is, ahol a tar-

talom verbálisan látszólag egyértelműen rögzített, a *Hamlet* vagy a *Faust* magyarázata bizonyára nem egyértelműbb és konvergálóbb, mint Bach, Mozart vagy Beethoven kompozícióinak értelmezései. Másrészt a befogadói aktus tartalmának változása minden egyes esztétikai hatás lényegéhez tartozik. Mivel a mindig újra reprodukált „tua res agitur" a műalkotások elevenségének, el nem avuló érvényességének középponti mozzanata, sőt fontos kritériuma, a tartalom (és ezzel a formák) receptív megfogalmazásában tapasztalható eltérések elvileg elkerülhetetlenek. Részint az esztétikai magatartásmódok tipológiai elemzésében, részint az esztétika történelmi materialista részében tárgyalhatjuk konkrétan azt a kérdést, hogy ezek az eltérések mennyire törekszenek az objektív megértés fokozására, és mi ennek a zsinórmértéke. A zene meghatározott és meghatározatlan tárgyiasságának ez a – fogalmi és gyakorlati-befogadói szétválaszthatóság ellenére fennálló – szoros összetartozása azzal a következménnyel jár, hogy egy mű tisztán művészi megértését is segítheti, ha autentikusan, halkan vagy világosan utalunk végső érzelmi tartalmára; a feltételes módot itt hangsúlyoznunk kell, mert az ilyen utalások vagy kommentárok mechanikus túlhajtása ismét oda vezethet, hogy észre sem veszik a tulajdonképpeni tartalmat, a valódi formavilágot. Az ilyen jelzések megtételekor minden egyes esetben csak – ösztönös vagy kulturálisan-zeneileg képzett – tapintat dönthet a meghatározottság fokáról, hiszen a meghatározatlan tárgyiasság meghatározottsági foka a különböző művekben (akár ugyanannál a szerzőnél) objektíve is nagyon különféle lehet. Így hát érvényben marad az a tény, hogy minden meghatározatlan tárgyiasság csak egy mindenkor pontosan meghatározott módon meghatározatlan. De ez a meghatározottság eredetileg csak a tiszta érzések szférájában van meg, noha tartalma az átélt világérzésektől a partikuláris-személyes indulatokig vagy hangulatokig mindent átfoghat; ezért szóbeli-fogalmi szférába történő átfordításakor nagyon könnyen rejtőzhet el egy értelmet eltorzító túlzott meghatározottságba vagy egy hamisan felfokozott meghatározatlanságba. De ez az eredeti meghatározottság emiatt még korántsem irracionális: az élmény (és a transzformált magyarázat) éppúgy közeledhet e tartalomhoz, mint minden más művészetben, és a művészek által adott közelebbi meghatározások (a programok is ide tartoznak) itt is, akárcsak az összes többi művészetben, irányt szabhatnak a megközelítés e folyamatának, és előmozdíthatják ezt.

Ezzel érintettük azt az utóbbi időben gyakran felmerülő kérdést, vajon a zenében lehet-e értelemszerűen beszélni a realizmusról és ellentéteiről. Magát a kérdést gyakran eltorzítja e fogalom hamis és zenétől idegen alkalmazása. Nem beszélünk most azokról, akik az egyedi jelenségek közvetlen – „életszerű" vagy „élettől idegen" – ábrázolásában keresik a realizmus kritériumát. Bizonyos, hogy a zene lényegének semmi köze sincs a részletek ilyen „hasonlóságához" vagy „hasonlótlanságához". Fontosabbak azok a fejtegetések, amelyek, mint ez a szocialista realizmus egyes szektás képviselőinél látható, a mű úgynevezett alapeszméjét a fogalmi általánosság szintjére emelik, és ennek igaz vagy nem igaz voltában vélik megtalálni a zenei realizmus keresett kritériumát. Ezzel azonban a zene meghatározatlan tárgyiassága elégtelen és ezért torzító gondolati megfogalmazáshoz jut. Mert amilyen biztosan lehetséges, sőt szükséges is, hogy a meghatározatlan tárgyiasság tartalma fogalmi meghatározáshoz is jusson, annyira világosak ennek az általánosításnak a határai, amelyeken túl a magyarázat nem lehet hű a tárgyhoz; minden művészetben így van ez, de főként a zenében, ahol, mint kimutattuk, már a meghatározott tárgyiasságban is jobban elhalványul, maradéktalanabbul megszűnik az általános, mint elsősorban az irodalom ábrázolásmódjában. Az utólagos gondolati általánosítás ezért nagyon könnyen olyan területre tévedhet, amely már egyáltalán nem vagy alig függ össze azzal a konkrét zenével, amelyet meg akar magyarázni; e veszély természetesen annál fenyegetőbb, minél inkább alapul a mű helyett szerzője egyes kijelentésein. Mivel ez a tendencia messze túllép a fentebb említett szektások körén, hadd idézzük Adorno néhány Bartókról tett kijelentését. Bartók egyik nyilatkozatából indul ki, amely szerint művészete a népművészethez kapcsolódik; Adorno ezt „megdöbbentőnek" találja egy olyan embernél, „aki mint magánszemély határozottan ellenállt minden népi (völkisch) kísértésnek". Adorno a népművészetben való gyökeredzést itt olyan elvontan fogja fel, hogy már-már a „völkisch" fasiszta fogalmával olvad össze, és innen kiindulva akarja Bartóknak a zenei avantgardtól való elpártolását „levezetni".[26] Érthető, ha a meghatározatlan tárgyiasság ilyen elvont magyarázataira a formalisták úgy reagálnak, hogy azt állítják: e tárgyiasságnak egyáltalán nincs fogalmilag megragadható tartal-

26. Th. W. Adorno, *Dissonanzen*. Göttingen 1956. 105, 106. l.

ma; de ha egy ilyen reakció lélektanilag érthető is, tárgyilag azért még természetesen nem lesz igaz.

Minden ilyen hamis gondolatmenettel szemben a zenében is meg kell keresni a tertium datur-t. A formából kiindulva ez elvben nem nehezen található meg, ami itt, akárcsak később, nem jelenti azt, hogy konkrét megvalósítása nem kerülne fáradságba. Ugyanis a zene hangzásbeli elemeinek puszta létezése az intonációtól és a dallamtól a harmonizálás legbonyolultabb problémáiig a mű megértéséhez vezető úton minden lépésnél azoknak az érzéseknek a mélységére vagy felszínességére, átfogó szélességére vagy satnya szűkösségére utal, amelyek a külső és benső események tükröződéseinek tükröződéseiként behatolnak a zene kettős mimézisébe. Ha egy zenemű helyes elemzésének már ezen a szinten is az a kulcsa, hogy a tartalom és a forma szakadatlanul és kölcsönösen átcsap egymásba, akkor még inkább ez a helyzet a műnek mint teljességnek a vizsgálatakor. A meghatározatlan tárgyiasságot nem lehet gyümölcsözően és találóan értelmezni, ha az elemzés nem a meghatározatlan és a meghatározott tárgyiasság megbonthatatlan összeforrottságán, az előbbinek az utóbbiból való szerves és szükségszerű kinövésén alapul. Hogy ezeket a – magukban véve természetes – gondolatokat egy példával módszertanilag teljesen tisztázzuk, hadd utaljunk azokra az összefoglaló zárószavakra, amelyeket Serenus Zeitblom mond Thomas Mann *Doktor Faustus*ában Adrian Leverkühn *Apokalipszis*éről: „az egész művön az a paradoxon uralkodik (ha paradoxon ez egyáltalán), hogy mindent, ami magasztos, komoly, jámbor és szellemi, a disszonancia fejez ki, míg a harmonikus és a tonális elemeket a szerző a pokol világának, tehát ebben az összefüggésben a banalitás és a közhely világának tartotta fent." És ha ezt a módszert Bartókra alkalmazzuk, akkor nyilvánvalóan kitűnik, hogy művei fenti értelemben vett meghatározatlan tárgyiasságának alapvető tartalmát a humánumnak az a harca adja, amelyet a létrejövő és uralomra jutó fasizmus korszakában az emberellenesség túlsúlyra jutó hatalmával folytatott. Az is könnyen észrevehető, hogy a Bartókban elevenen működő ellenerő éppen a néppel való kapcsolatából fakad; olyan ellenerő ez, amely a természet és a természetellenesség ellentétéig fokozódhat. De ezt a harcot nem szabad, amint Adorno teszi, az elvont fogalmiságig fokozni, és onnan a napi politikára visszavonatkoztatni. A *Cantata profanát* elemezve, ahol Bartók paradox és tragikus módon legmélyebb kétségbeesését formálja meg, könnyen és olcsón lehetne a szö-

vegből elvontan és elhamarkodottan arra következtetni, hogy milyen kapcsolatban állt a néppel és a természettel; de a zene itt – anélkül, hogy a szavaknak ellentmondana – mélyebbet és bölcsebbet mond ki. Abban az énekben, amelyben a szarvasokká változott fiúk konokul megtagadják, hogy visszatérjenek apjukhoz és anyjukhoz az életbe, tehát a mai ember létezésének ebben az elutasításában zeneileg egy igazibb vox humana csendül fel, mint a szülő vágyódó kiáltásában. Itt művészileg megragadhatóvá válik Bartóknak és a modern leverkühni művészetnek az ellentéte, az a körülmény, hogy Bartók a néphez és a természethez apellál, s alkotómunkája ezen alapul.

Minél erősebb tehát az a követelmény, hogy a zenét meghatározott és meghatározatlan tárgyiasságának specifikus sajátosságaiból kiindulva és e körben megmaradva értsük meg, annál inkább rokonoknak látszanak a zene és a többi művészet realizmusának általános kritériumai. A zene realisztikus jellegét azt dönti el, hogy milyen mélyen és találóan, milyen átfogóan és hitelesen tudja létrejötte történelmi pillanatának problémáit az emberiség fejlődésében elfoglalt tartós jelentősége perspektívájából reprodukálni és felidézni. Természetesen mindazok a konkrét mozzanatok, amelyek segítségével ezek az elvek az egyes művészetekben, sőt végső soron az egyes műalkotásokban megnyilatkoznak, szerkezetileg és tartalmilag egyaránt minőségileg különböznek egymástól. De a végső elvek esztétikai egysége, az esztétikai szféra több ízben tárgyalt pluralisztikus jellegének megfelelően, éppen e különbözőségekben érvényesül. És ebben a széles körökben elterjedt nézeteknek élesen ellentmondó értelemben hisszük, hogy joggal lehet zenei realizmusról beszélni.

Főként azt látjuk szükségesnek, hogy ily módon tisztázzuk a zene hatását, az emberek életében elfoglalt helyzetét. A visszatükrözési elmélet általános tárgyalásakor utaltunk már a katarzisra, mint a művészi hatás általános kategóriájára. Ha most a zene specifikus területén még egyszer felvetjük e kérdést, akkor a legrégibb és legjobb hagyományok talaján találjuk magunkat, hiszen Platón és Arisztotelész a zenének éppen ezt az etikai és ezért szociálpedagógiai jelentőségét tárgyalta igen behatóan, és ezzel katartikus hatékonyságát – éppen a most szóban forgó, tágabb értelemben – éppúgy kiemelte, mint például a tragédia esetében. A zenét a katarzisban is az különbözteti meg a többi művészettől, hogy ezt a felszabadító megrázkódtatást nem az ember külső és benső világának kölcsönös vonatkozása, és nem ennek objek-

tíve ábrázolt konfliktusai és katasztrófái váltják ki, hanem a mimézis zenei mimézise az, amely az élet eseményeire való nyilvánvaló vonatkoztatottság nélkül lehetővé teszi az érzések szubjektíve egyébként nem lehetséges önkiélését. Ezért az Utánban tudatosodó, s a mű élményében immanensen meglevő összehasonlítás kizárólag az ember benső életére irányul. Ez nem sejtett és elképzelhetetlen módon intenzívebbé válik és kielégül; átélése tehát kontrasztot alkot az ember normális életében tapasztalható bensőséggel. Éppen ezért a felszabadítás, a megrázkódtatás hevesebb és mélyebb, mint más katarzisos hatások esetében; az ember az új világnak sokkal feltétlenebbül adhatja át magát, ez a világ az embert sokkal feltétlenebbül ragadhatja magával, mint bárhol másutt. De éppen ezért sokkal nehézkesebb az Utánba való átmenet. Mivel itt olyasmit élnek át, ami másutt egyáltalán nem átélhető – tehát nem egyébként gyengébben és szétszórtabban meglevő élmények fokozódnak fel, mint más művészetekben –, a zenei élmény bonyolultabban „alkalmazható" az életre, az esztétikai katarzis sokkal nehezebben csap át etikai következményeibe, azokba a következményekbe, amelyek az életvitel során realizálódnak. A katarzis problémájával összefüggésben általánosságban már tárgyaltuk ezt a problémakomplexumot. A katarzisnak ezt a sokértelműségét nem ellentétes irányban ható gátlások okozzák, hanem az, hogy maguk az érzések bizonyos értelemben irány nélküliek, nincs egyértelmű alapjuk a tárgyi világban, a pusztán meghatározatlan tárgyakra törnek.

E problematika első sejtései Platón és Arisztotelész megjegyzéseiben érezhetőek, noha felfogásuk sok szempontból eltér egymástól: helyeslő és elutasító állásfoglalásaikat messzemenőkig az határozza meg, hogy milyen zene milyen etikai érzéseket, erkölcsi minőségeket tükröz vissza és idéz fel ezáltal a hallgatóban. Az újkori muzsika az érzések területének mérhetetlen extenzív és intenzív kiterjesztésével, ami természetesen elsősorban a társadalmi élet fejlődésének művészi kifejeződése, a zenét olyan mértékben változtatja át az egyéni és ezzel a magánélet eszközévé, ahogyan ezt korábban el sem lehetett képzelni. Még jelzésszerűen sem vázolhatjuk itt ezt a fejlődést, amely az ókorhoz és a középkorhoz képest radikálisan új mozzanatokat hozott napvilágra. Számunkra itt csak zenei következményei a fontosak. A magánembernek, az individuumnak mint olyannak ugyanis objektíve-társadalmilag és ennél fogva mint a zene szubjektumának kettős arculata van: egyrészt sorsában a kor sorsa fejeződik ki, ama régi, közvetlenül

ható közösségek széthullása, amelyek közvetítésével és tagjaként az egyes ember a társadalom életében korábban részt vett. Másrészt a magánemberré vált egyén az általánosság sorsától látszólag függetlenül, önmagáért éli életét: úgy tetszik, gondolatai, tettei és érzései nem emelkednek túl e létezés szintjén, nem lépnek túl ezen a körön.

Az ember érzelmi világa tehát kétféleképpen szabadulhat fel a zenében, korlátlan s egyúttal a beteljesülés érdekében elrendezett önkiélése kétféle módon nyilvánulhat meg. A zene minden érzést felszabadíthat, s elvezethet azokhoz a végső következményeihez, amelyek a kapitalista társadalomban folytatott élet egyre mélyebb, egyre tragikusabb problematikájából fakadnak, s amelyeket ebben a formációban maga az élet gátol, akadályoz, torzít el stb., hogy ezen a szinten éppen zeneileg megtisztított, egyneműsített beteljesülésében átélhetővé tegye a magányosságra ítélt érzéseknek és az emberi nem életének, fejlődésének, harcainak és reményeinek, kétségbeeséseinek és perspektíváinak mély, noha mélyen el is rejtett kapcsolatát. Ez az a sajátságos, minden eddiginél intenzívebb katarzis, amelyet az újkori zene lángra tud lobbantani. De ugyanez a társadalmi helyzet és zenei kihatásai vezetnek az érzések felszabadításának teljesen ellentétes módjára is. Mivel a magánszemélyt közvetlen önmagára hagyatottsága éppen érzelmileg tisztán a magánszférába veti, a felszabadítás aktusa, a benső élet kiélése az így létrejövő partikularitás áttöréséhez is vezethet. Ezért a zene szuggesztív eszköze az a sajátossága, hogy egynemű közegét egy itt mimetikusan kirobbanó, magáért való bensőségre koncentrálja, a puszta partikularitás felszabadítását, önmagával való megelégedését is felidézheti. Eközben a katarzis szöges ellentéte jön létre: a partikuláris egyéniség egyébként nehezen elérhető módon megbékül önmagával, mert az ilyen muzsika az érzelemszerű elemet formálisan, de csak formálisan, kizárólagossá emeli, eltünteti belőle a külvilág összes zavaró nyomát, és az érzéseket az alantas-átlagos partikularitás szintjén szuggesztív módon rögzíti és nivellálja.

Természetesen csak elvileg-esztétikailag tárgyalhatjuk itt ezt az egész problémakomplexumot. A szakemberekre vár az a feladat, hogy a kifejezési eszközökben megnyilvánuló átmeneteket kimutassák, mint például azt, hogy miként kerülnek dallamok, akkordok, harmóniák stb. az egyik területről a másikba, és hogyan tesznek szert új környezetükben szögesen ellentétes jelentésre. Az antagonizmusok és átmenetek egyes elvi kérdéseire még vissza-

térünk e fejezet utolsó alfejezetében, ahol a kellemesség kategóriáit vizsgáljuk meg az esztétikummal való kapcsolatukban. Itt még csak – e fejtegetések lezárásaképpen – arról kell beszélnünk, hogy miként függ össze a művészet „világot" alkotó jellege a szubjektum partikularitásának legyőzésével. E kérdést a maga általánosságában tárgyaltuk már, most csak konkretizálnunk kell, mégpedig a lehető legrövidebben, a zene specifikus problémáinak irányában. Energikusan hangsúlyoznunk kell minden igazi zenemű „világot" alkotó jellegét, mert így utasíthatjuk el mélyebb esztétikai megokolással az összes formalisztikus fejtegetést, és azokat az elméleteket is, amelyek a zenei élményben a zenét hallgató közönség és a hallott zene kvázi-misztikus összeolvadását látják. A zene valóban mély hatása éppen abban rejlik, hogy a befogadót bevezeti a maga „világába", hogy ott éljen és átélje a zenét, de még a legbensőségesebb behatolás, az érzelmek legheve-sebb felszabadítása esetében is mindig olyan „világ"-ról van szó, amellyel a befogadó énje szemben áll, amely különbözik tőle, és amely épp ebben a specifikus különbözőségében jelentős a számára. Tartalmi forrás: a zenei műalkotásban megnyilvánuló érzelmek mélyreható totalitása biztosítja, hogy az ilyen mű jellegét tekintve magáért való „világ" legyen. Csak ha ezek az érzések az emberiség szemszögéből nézve lényegesek, csak ha képesek arra, hogy végső következményéig kibontakoztassák azt, amit mozgásba hoztak, akkor jöhet létre művészi értelemben vett „világ". A megformálás következetessége, eredetisége, merészsége, zártsága stb. annak a küzdelemnek az eredménye, amellyel a művész ezt az átfogó elrendezettséget a maga különösségében adekvát módon kifejezi.

Elsősorban társadalmi-történelmi körülményektől függ, milyen érzések követelik meg vagy tűrik el, hogy „világot" bontakoztassanak ki belőlük. A régi népdalok, népi táncok stb., amelyek mind extenzíve, mind intenzíve egy fölöttébb korlátozott érzelmi világot tükröznek vissza és fejeznek ki, zeneileg mélyreható totalitásokat ábrázolhatnak, mert az a valóság, amelyet kifejeznek – tendenciája szerint –, minden szűkössége ellenére mégis emberi közösség volt, amelyben az emberi élet lényeges problémáit végigküzdötték. Ahol viszont a zeneileg ábrázolt érzések „modellje" a mindennapi emberek partikularitásában reked meg, és a zene csupán annyit tesz, hogy ennek benső szűkösségét és törékenységét látszólagosan, formálisan „megbékítő" módon lekerekíti, e mimézis mimézise sohasem alkothat „világot", és ezért

sohasem juthat valódi művészi formához. Az ilyen zene a legféltettebb hagyományokat és a legmerészebb újításokat is bevonhatja a megformálásba, de a puszta partikularitás trivialitása az ilyen elemeket a lapos vagy ínyenceknek szóló banalitásba húzza le. A zene az összes művészettel osztozik abban, hogy az emberi tartalom elsődleges benne, és hogy a forma a mindenkori konkrét tartalom kifejeződése. Formája azonban éppen e tartalom bensősége miatt különösen érzékenyen reagál arra, hogy benső szubsztanciája valódi-e vagy sem. Ez az érzékenység természetszerűleg főként e szubsztancia formájára terjed ki, amely e tekintetben – minden „matematikai" egzaktsága ellenére – a legszubtilisabb szubsztancia, a magáértvaló emberi bensőség mimézisének bizonyul, és mint ilyen, különösen érzékenyen reagál a valódiság problémáira. Ez nem mond ellent egzakt lényegének; hiszen egyetlenegy művészetben sem lehet művészi-technikai kritériumok szerint olyan pontosan meghúzni a valódi és nem-valódi közti választóvonalat, mint a zenében.

II. A kellemesség problémaköre

Korábbi fejtegetéseinkben ismételten használtuk az „álesztétikai" kifejezést, mégpedig egy lényegileg átmeneti értelemben, olyan meghatározott képződmények és érzelmi reakciók megjelölésére, amelyek közvetlen megjelenési módjukban gyakran rendkívüli módon megközelítik az esztétikumot, noha lényegüket tekintve a művészet döntő meghatározásaihoz semmi közük sincs. Ezt az ideiglenes elhatárolást merőben a negatív oldalról kellett megtennünk, mert ki akartuk mutatni, hogy bizonyos, a művészet szférájához egyébként szorosan kapcsolódó jelenségek lecsúsznak az esztétikum szintjéről. De magában véve ezzel keveset, csaknem semmit sem mondtunk e jelenségek tulajdonképpeni és önálló lényegéről. Mert – mint erre már különböző alkalmakkor ismételten utaltunk – nagyon sok minden, ami műalkotásként, művészi teljesítményként stb. fölöttébb problematikusnak, sőt teljesen negatívnak tűnik, az élet közvetlen összefüggésében gyakran teljesen más hangsúlyt kap; esztétikai szempontból nézve teljesen értéktelen lehet, miközben továbbra is előmozdítja egyes emberek, sőt egész embercsoportok életét. És az emberek mindennapi életében betöltött szerepe akkor sem szűnik meg, ha tisztán társadalmi szempontból szintén élesen meg kell bírálni, sőt olykor radikálisan

el is kell utasítani. Ezzel tehát kiindulópontunkhoz, a mindennapi élet tárgyalásához térünk vissza. Időközben persze jobban megismertük az objektív valóság ebből kinövő differenciált visszatükröződésmódjainak, a dezantropomorfizáló tudománynak és az eltökélten s egyneműen antropomorfizáló művészetnek a struktúráját, lényegét, funkcióit stb. A most végrehajtandó elhatárolások, magáról a mindennapi életről szóló fejtegetések ezért sokkal konkrétabbak lesznek, mint kezdetben. Természetesen most éppúgy nem szándékszunk átfogó képet rajzolni a mindennapi élet természetéről, mint korábban; ezek a fejtegetések is az esztétikumot akarják közelebbről meghatározni, csakhogy úgy véljük, ennek lényegét tartalmasabban s egyúttal világosabb körvonalakkal vázolhatjuk, ha helyesen írjuk le ezt a mindennapi élettel kapcsolatos viszonyt.

Az esztétikai irodalom e tekintetben két szélsőségesen ellentétes fogyatékosságban szenved. Vagy metafizikus merevséggel és minden átmenetet kizárva leválasztja az életről a szépséget és a megvalósításának képzelt művészetet, mint ezt főként a filozófiai idealizmus szokta tenni; ez esetben az élet ebből a szempontból a művészi tevékenység – mindig tökéletlen, mindig helyesbítésre szoruló – anyagaként (modelljeként stb.) jelenik meg. Az ellentétes végleten, amelyet – persze nagyon különböző módokon – a mechanikus materializmus és a pozitivizmus képvisel, az esztétikum teljesen feloldódik az életben, az emberek hétköznapjaiban. Így azt az igazságot, hogy a művészet társadalmi jelenség, ez a túlzás, amely szerint maradéktalanul és tökéletesen az, hamis tétellé változtatja át. Ha mint képet illusztrációs célból egy pillanatra igénybe vehetjük az idealista hierarchiát, az esztétikum határai „felfelé" éppoly kevéssé húzhatók meg világosan, mint „lefelé". A szépségfogalom megszüntethetetlen elmosódottsága és sokértelműsége, amely a legtöbb történelmileg befolyásos esztétika középpontjában áll, az igazhoz és a jóhoz való reális viszonyát sem juttatja kielégítő módon érvényre. Itt csak arra utalunk, hogy a szépségnek „mozzanataira" (a fenséges, a komikus stb.) való szétbontása és állítólagos konkretizáló újraegyesítése nem járulhat lényegesen hozzá e kérdés tisztázásához. Ellenkezőleg, az a véleményünk, hogy Csernisevszkijnek teljesen igaza van, amikor elutasítja ezt az elméletet, amelyet ő főként Vischernél bírál, és azt a nézetet képviseli, hogy „a művészet köre mindent átfog, ami ... az embereket ... egyszerűen mint embereket érdekli; a művészet tartalma az, ami általában érdekes az életben. A szép,

a tragikus és a komikus csak a három legjobban meghatározott elem ama elemek ezrei közül, amelyek az életet érdekessé teszik, és amelyek felsorolása annyit jelentene, mintha az összes érzést és törekvést felsorolnánk, amely az ember szívét mozgatja."[27] Itt nem foglalkozhatunk Csernisevszkij felfogásának egészével, de a művészi tartalom emberi egyetemességének ilyen meghatározása elegendő arra, hogy kísérletet tegyünk az esztétikum igazi határainak „lefelé" történő megrajzolására.

Háromszoros elhatárolásra van itt szükség. Először is valódi természetüknek megfelelően kell felfognunk azokat a meghatározásokat, amelyek látszólag közvetlenül az esztétikumhoz tartoznak ugyan, de lényegük szerint eltérnek tőle. Másodszor eme elhatárolás ellenére továbbra is el kell ismernünk, hogy mint az élet mozzanatai, teljes mértékben jogosultak önálló létezésre. Harmadszor meg kell mutatnunk, hogy eme önmagát hordozó, életből kinövő értékességük mellett – az élet más területeit ösztönözve, és ezek ösztönzéseit befogadva, feldolgozva – hogyan kapcsolódnak a művészet esztétikai létezéséhez és társadalmi hatékonyságához. Az esztétika módszertanából magában véve érthető volna, ha az esztétika elmélete az első problémakomplexumra, a tiszta elhatárolásra koncentrálna. De e kérdések idealista felfogása szempontjából elkerülhetetlen, hogy eközben annak életbeli oldalát, amit az esztétikából ily módon – tisztán módszertani szempontból jogosultan – kizárnak, ne csak a maga sajátosságában ne ismerjék el, hanem az idealista-hierarchikus rangsorolás következtében többé vagy kevésbé, nyíltan vagy rejtetten megvetendőnek ne tartsák. A legtipikusabban Kantnál látható ez azokban az esztétikai elmélete szempontjából döntő bevezető fejezetekben, amelyek a kellemesről és a szépről szólnak.[28] Fejtegetései elvont-elméleti szempontból kevés eredeti gondolatot tartalmaznak, hiszen e területen már a középkori esztétika is elhatárolásra törekedett.

A kanti kérdésfeltevés eredetisége csupán abban rejlik, hogy Kant az esztétikumot határozottan közbülső birodalomnak fogja fel, amelyet a benne uralkodó érdeknélküliség mind „lefelé", mind pedig „fölfelé" megkülönböztet az érdek uralma alatt álló kellemestől és az erkölcsöstől. Nem szorul részletes kifejtésre,

27. N. G. Csernisevszkij *Válogatott filozófiai művei.* Akadémiai Kiadó, 1952. 87. l.

28. Kant, *Kritik der Urteilskraft.* 2–4. §.

hogy a tökéletes érdeknélküliség korántsem lehet az esztétikum valódi jellegzetessége. Ismételten beszéltünk ugyan arról, hogy az esztétikai (és tudományos) magatartásban fel kell függeszteni a pillanatnyi gyakorlati érdekeket, de egyúttal azt is hangsúlyoztuk, hogy ez a felfüggesztés a mindennapi gondolkodásnak is nélkülözhetetlen alkotóeleme. Valamely munkaeszköz használat előtti megvizsgálásától egy bonyolult sakkhadállás elemzéséig a közvetlen érdekeket ideiglenesen mindenütt fel kell függeszteni, éppen a sikeres cselekvés érdekében. És itt az a fontos, hogy az érdekek felfüggesztéséről, nem pedig megszüntetéséről van szó. A sakkozó továbbra is szenvedélyesen érdekelt abban, hogy partiját megnyerje; mégis, vagy éppen ezért, a figurák mindenkori állását olyan objektíven elemzi, mintha egyáltalán nem őrá tartozna, ugyanis csak így, csak saját gyöngéinek és az ellenfél lehetőségeinek a megismerése útján találhatja meg azt a helyes lépést, amely győzelmét, érdeke megvalósulását biztosítja. Minél inkább belejátszik az érdek az általa életre hívott indulatokkal együtt a mindennapi gyakorlat ilyen elkerülhetetlen szakaszaiba, annál valószínűtlenebb szokott lenni, hogy elérik a célt. A tudományban sokkal kiterjedtebb, minőségileg másfajta felfüggesztésről van szó, de ez is csak felfüggesztés. Az alkalmazott tudományokat nem is kellene itt megemlítenünk; hiszen nyilvánvaló bennük az érdek, mégpedig olyan, amely a kutatás egész menetét befolyásolja; magától értetődik például, hogy egy diagnózis esetében felfüggesztődnek a gyógyítás érdekei, de itt is felfüggesztésről van szó és nem megszüntetésről.

De a teljes érdeknélküliség kanti elmélete magának az esztétikumnak a területén sem állja meg a komoly elemzés próbáját. Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy az alkotói magatartás a gyakorlatnak és a felfüggesztésnek egymásba való szakadatlan átmenetelét jelenti; éppen – az érdekek nélkül elképzelhetetlen – célkitűzésnek és az „érdek nélküli" vízió, valamint a művészi alkotás különböző szakaszaiban elért megvalósítása felülvizsgálatának ez az egymástól elválaszthatatlan egyesítése teremti meg az alkotási folyamatnak azt az ellentmondásos harmóniáját, amely hiteles megformálásokhoz vezet.

Az egyszerű befogadói élmény közvetlensége első pillantásra mintha Kant mellett szólna. Úgy látszik ugyanis, mintha valóban elhallgatnának a mindennapi élet összes érdekei, amikor valaki közvetlenül átadja magát egy valódi műalkotás hatásának. Mintha az egynemű közeg, amely az egész ember lelkivilágába

betör, és odaadó befogadóvá, az ember egészévé változtatja őt, mégpedig olyanná, aki a műnek erre az egyszeri „különös" világára összpontosul, felidéző hatalmával valóban eltávolítaná ezeknek az élményeknek a köréből a mindennapi élet összes célkitűzését. Ez a látszat valójában több, mint puszta látszat, mert az ilyen befogadói magatartás csakugyan elkerülhetetlen alapja annak, hogy az ember valódi kapcsolatba kerüljön a művészettel. Mindazonáltal közelebbről szemügyre véve ez a magatartásmód sem szünteti meg az érdeket, csupán átmenetileg felfüggeszti azt. Mégpedig nemcsak azért, mert a befogadóvá vált egész ember életéből csak ideiglenesen tűnik el az érdek, hanem főként mert az ember művészettel kapcsolatos viszonya semmiképp sem korlátozódhat erre az – egyébként nélkülözhetetlen – aktusra. Egyrészt azt kell kiemelnünk, hogy a műalkotás katartikus-átváltoztató hatása, amely a mű esztétikai lényegéből csak – éppen esztétikailag – megengedhetetlenül egyszerűsítő, vulgarizáló módon távolítható el, végső soron az egész emberre, összes kívánságára, törekvésére, célkitűzésére, érdekére stb. vonatkozik. Minden nagy műalkotás – végső soron – egy „memento vivere"-t mond ki, mint a múlt csarnoka Goethe *Wilhelm Meister*ében. A nagy műalkotások katartikus hatása korántsem az élet e tendenciáinak megölésére törekszik, ellenkezőleg, a szenvedélyek megtisztítására vezet, ami tartalmuk, irányuk vagy tárgyuk megváltozásában nyilvánul meg, nem pedig az emberi életből való kiiktatásukban; sőt a katarzis extenzíve és intenzíve erősítheti is a szenvedélyeket azáltal, hogy a művészileg ábrázolt világ igazolja őket. Már ez is mutatja, hogy a mű hatásának való teljes odaadás, a közvetlen esztétikai élmény is csak az érdekek felfüggesztését eszközli ki, de megszüntetésüket nem.

Mindebből másrészt az következik, hogy az esztétikai élmény Előttjében és Utánjában az élmény szerves, lényegéhez szorosan kapcsolódó alkotóelemét kell látnunk, és nem puszta életténye-ket, amelyek vele csak az emberek lelki életének pszichológiai folytonossága révén függnek össze – ezt egyébként már korábbi fejtegetéseink is bebizonyították. Az Előtt és Után tehát szakaszokat képvisel minden egyes ember életének áramában, de ugyanakkor művészettel kapcsolatos viszonyában is; ezek azok a szakaszok, amelyek segítségével a művészethez fordul, illetve a művészettől gazdagodva ismét visszatér a mindennapi életbe. Nyilvánvaló, hogy az Utánban a katarzis következtében az érdekek megváltozhatnak, de persze ez csak lehetőség, és korántsem

szükségszerűség. És ez a megváltozás nem kritériuma a mű hatalmának, de még a katarzis mélységének sem. Hiszen, mint az imént megmutattuk, az is lehetséges, hogy a megtisztítás igazolja a már korábban hatékony törekvéseket és szenvedélyeket. A katartikus befolyások specifikuma éppen abban rejlik, hogy az ember személyiségének teljességére irányul, és – rendszerint – erre hatva módosíthatja az egyes érdekeket. Mindenesetre az érdekeknek a közvetlen esztétikai élményben történő felfüggesztése és az Utánban végbemenő újjáéledése szervesen összefügg egymással.

Az Előtt esetében ez az összefüggés nehezebben bizonyítható, és igen sok esetben kétségkívül egyszerűen arról van szó, hogy éppen a művel való találkozás, az egész embernek az ember egészévé történő átváltozása hajtja végre az érdekek felfüggesztését. De nem szabad elfelejtenünk, hogy az emberek megint csak nem ritkán – többé-kevésbé tudatosan – a művészet egészen meghatározott katartikus hatásait keresik, bizonyos típusokhoz vonzódnak stb. Az ilyen vonzalmak és viszolygások, amelyek az esztétikai hatások Előttjében nem jelentéktelen szerepet játszanak, vonatkozhatnak a művészi összhatás egyes mozzanataira, a témakörre, a stílusra stb. is, de egy többé-kevésbé zárt totalitást is alkothatnak. Mindenesetre az illető személyiség bizonyos, nagyon gyakran alapvető életérdekeiben gyökeredznek. A tényleges esztétikai élmények természetesen nem egyszerűen, egyenesvonalúan teljesítik be az Előttben így létrejövő vonzalmakat és ellenszenveket, és korántsem csak kivételképpen fordul elő, hogy igen nagy meglepetéseket, csalódásokat okoznak vagy hevesen túlszárnyalják a várakozásokat. De az világosan látható, hogy az emberek közeledése a művészethez jellegét tekintve semmiképp sem érdek nélküli. Az esztétikai befogadás egész területét tehát átmeg átszövik az emberi érdekek; csakhogy ezeket nem abban az egyszerűsítő értelemben kell felfognunk, ahogy az idealista esztétika Scotus Eriugena óta és még Kantnál is teszi.

Éppígy nem tartható a másik kritérium sem, amellyel Kant a kellemest az esztétikumtól el akarja határolni, nevezetesen az, hogy az előbbi a valóságon alapul, az utóbbi eltekint ettől. Egy olyan valódi művészetnél például, mint amilyen az építészet, a valóság, mint e művészet megformáltságának kategóriája elvileg nem választható el esztétikai tárgyiasságától, művészi hatásától. Másrészt az sem tagadható, hogy vannak olyan kellemes élmények, amelyek egyáltalán nem egy tárgy vagy tárgykomplexum

valóságára irányulnak, hanem ellenkezőleg tudatosan merőben szubjektívek maradnak. Elég, ha az emlékezésekben, ábrándozásokban, képzelgésekben rejlő kellemességre utalunk, ahol a tárgy valótlansága a kellemes élmény szempontjából teljesen közönyös, sőt olykor az élmény lélektani alapját alkotja. Tehát a kellemesség tárgyainak valósága és az esztétikum tárgyainak valótlansága éppoly kevéssé lehet e két terület közti határ megvonásának kritériuma, mint az érdek vagy az érdeknélküliség. A két hamis kritérium persze, mint vizsgálódásunk megmutatta, szorosan összetartozik. Ugyanis az érdek idealista eldurvítása – amelyet persze Kantnál ellenpólusként az etikai érdek szintén idealista szublimálása egészít ki – az összes olyan jelenség spiritualisztikus megvetéséből származik, amely pusztán az élet szférájához tartozik, ezt semmilyen módon nem haladja meg, sőt többnyire egyáltalán nem is mutat túl rajta. A művészet, amelyet Platón következetes spiritualizmusa radikálisan elvet, mint amit túlontúl átsző a valódi élet, mint ami az utánzás utánzása (a földi, valódi tárgyakat Platón az ideavilág utánzásának fogja fel), Kantnál legalább egy olyan közbülső terület helyeslésre érdemes hangsúlyát kapja meg, amely élesen, átmenet nélkül leválik a tapasztalati valóságról, ha a tiszta spiritualitást, a transzcendenciával való kapcsolatot, a földi lét puszta jelenségszerűségével ellentétes noumenont nem is érheti el.

De még Hegel is úgy véli olykor: ha a művészet a kellemeshez közeledik, ez már önmagában is esztétikai degradációjának kezdetét jelenti. Így a klasszikus művészet eszményének tárgyalásakor olyan lesüllyedésről beszél, amely a felfogás és a kidolgozás „egyre emberibbé és emberibbé" való válásának következménye. „Ezáltal a klasszikus művészet végül tartalmilag az esetleges egyénítések *részletezése* felé, formailag a *kellemes*, kecses felé halad." Hegel itt, mint csaknem mindig, a valódi összefüggés tényleges és helyes mozzanatait is érinti. Mert látni fogjuk – és e fejezet egyes problémáinak tárgyalásakor már eddig is megfigyelhettük –, hogy az esztétikum és a pusztán kellemes tényleges elválása azon alapul, hogy vajon bekövetkezik-e a közvetlenül adott partikularitás fölé való emelkedés, vagy pedig a képződmény és a hatás megreked ebben a partikularitásban. Ennyiben Hegel ezt a tényállást helyesen fejezi ki, amikor arra utal, hogy a fejlődés, amelyre gondol, „nem rendíti meg, vagy nem emeli különlegessége fölé az embert, hanem hagyja, hogy abban nyugodtan megmaradjon és csupán arra tart igényt, hogy tessék

neki". A spiritualisztikus-túlvilági elképzelések maradványai nála abban mutatkoznak meg, hogy ez az ellentét itt és más helyeken szétfeszíti azt a földi léten belüli immanenciát, amelynek gondolati kifejeződése a dialektika mint módszer, és a partikularitás meghaladását egy transzcendenciával, sőt gyakran kifejezetten a vallással helyezi egy szintre. A művészet mint olyan ezáltal lehúzó elemmé válik. Már „a fantázia általában, ha hatalmába keríti a vallási képzeteket, és szabadon, a szépség célzatával megformálja őket, kezdi eltüntetni az áhítat komolyságát s ebben a vonatkozásban megrontja a vallást mint vallást . . ."[29] Ezzel azonban Hegel nem a kellemest határolja el az esztétikumtól, nem az élet jelenségeinek összességében rejlő partikularitás dialektikáját bogozza ki, hanem – dialektikus módszerével ellentétben álló – idealisztikus-spiritualista, hierarchikus rendszerének viszonyát okolja meg gondolatilag, nevezetesen azt, hogy a szellem szükségképpen túlhalad a művészet szakaszán a vallás szakaszáig.

Ha most e problémakomplexumot a mi esztétikai felfogásunk szemszögéből viszgáljuk meg, akkor – jól tudva, hogy itt egy statikus kép korántsem jelezheti a valódi tényállást – az élet jelenségeinek összességét dombvidéknek látjuk, amelyből a művészet alkotásai mint hegycsúcsok vagy hegyláncolatok emelkednek a magasba. A domb és a hegy között számtalan átmenet látható, de ez mitsem változtat azon a minőségi különbségen, amely a közbülső tagok ellenére elválasztja őket egymástól. A művészet tehát minden művében – és kiváltképp a legjelentősebbekben – az életnek, az emberiség társadalmi-történelmi fejlődésének a jelensége; legbensőbb lényegét, legigazibb nagyságát hamisítanánk meg, ha, mint ezt a filozófiai idealizmus teszi, az élet kizárólagos ellentétének tüntetnénk fel. Az ilyen statikus kép természetesen, mint imént hangsúlyoztuk, fölöttébb tökéletlenül, sőt torzítva fejezi ki a valóban létező, lényegében dinamikus viszonylatokat. Hiszen amikor korábban a tulajdonképpeni, művészettel kapcsolatos esztétikai magatartás Előttjét és Utánját elemeztük, már ott sem nyugvó állapotokat, hanem olyan áramlást láttunk, amely az életből az esztétikai magatartásba ömlik és innen visszaárad az életbe. Eközben itt – az esztétika módszertanának álláspontjáról nézve teljesen jogosan – az élet dinamikus totalitásából elvonatkoztató módon kiemeltük a műalkotásokkal kapcsolatos

29. Hegel, *Esztétika*. II. köt. Akadémiai Kiadó, 1955. 75. l.

emberi viszonyt. Itt értelmes és ezért termékeny absztrakcióról van szó, de ez sem szünteti meg ezt a jellegét, mert világos: az élet ilyen dinamikusan intenzív totalitásban csak mint olyan határterület jelenik meg, amelyből az esztétikai magatartás kiemelkedik, és amelybe e magatartás végül beletorkollik. Fejtegetéseink ezért ennél az esztétikai dinamikánál sem rekedhetnek meg. Ezt is be kell illeszteni – önállósága fenntartása mellett – az élet átfogóbb dinamikájába, nevezetesen az életnek azokba az áramaiba, amelyeket korábbi összefüggésekben már ismételten ecseteltünk, és amelyek közül az egyik magában az életben, összfolyamából kinőve, belőle táplálkozva segít azoknak a szükségleteknek a kiformálásában, amelyek a különböző művészetek társadalmi megbízatásaivá sűrűsödnek, s egy másik, a művészi hatás Utánjának közvetítésével, ismét egyesül az összfolyammal, ennek tartalmait és formáit gazdagítva, elmélyítve, kifinomítva stb. Hangsúlyozni kell itt, hogy nem csupán mindenkori egyes aktusokról és tendenciákról, hanem szakadatlan mozgásról van szó: a ki- és a beáramlás, társadalmilag nézve, folyamatos, ha az egyedi tudatban szétválasztott aktusként jelenik is meg. Ebből az is következik, hogy az utóbb vázolt mozgás az átfogóbb, bármilyen nélkülözhetetlen is a számára a műalkotás befogadásakor létrejövő, szűkebb értelemben vett dinamika mindenkori természete.

De természetesen az élet eme erőtere is csak egyik mozzanata e dinamikának. Maga az élet, az emberek hétköznapjai összehasonlíthatatlanul szélesebbek, mint az a terület, amelyet az imént jelzésszerűen körülírtunk. Filozófiailag kimerítő kifejtésre tehát csak akkor kerülhetne sor, ha eltökélten az életnek, a magánvaló hétköznapoknak erre az összkomplexumára koncentrálnánk, és az objektivációk magasabb formáit (a művészetet, a tudományt, de az etikát, a jogot stb. is) éppily eltökélt kizárólagossággal életet szolgáló funkcióikban ragadnánk meg. Magától értetődik, hogy az ilyen vizsgálatmód szétfeszítené e mű kereteit. Noha természetszerűleg – akárcsak korábban – szakadatlanul tekintetbe vettük a különféle területek (tudomány, vallás, etika, stb.) behatásait, noha szakadatlanul meg kell mutatnunk, milyen párhuzamosságokat és eltéréseket mutatnak fel a művészethez képest, noha – még ha csak jelzésszerűen is – igyekszünk a mindennapi élet teljes körét megvilágítani, fejtegetéseink mégis a hétköznapi élet és a művészet viszonyára koncentrálódnak. Az érdekel bennünket, hogy miként nő ki az esztétikum, persze ug-

rásszerűen, mint csúcs, mint az életben létrejövő, belőle fölemelkedő antropomorfizáló szükségletek és törekvések egyedül adekvát objektivációja az ezeket összefoglaló társadalmi megbízatásból.

Így tárgyunk természetes, magánvaló környezete sokkal nagyobb, mint maga e tárgy. Az is, amit kellemesnek szoktak nevezni, kétségkívül csak ennek az életfolyamatnak egy részét, egy mozzanatát alkotja. Már a továbbiaknak elébe vágva elmondhatjuk, hogy a mindennapok embere életbevágó kényszerűséggel önmagára vonatkoztat mindent, ami útjába akad, ami történik vele stb., és hogy ez a viszony nagyon sok esetben nem korlátozódik az eredmény, az új feladat, a siker vagy kudarc stb. rögzítésére, hanem olyan emóciók kísérik, amelyeket magukat az események, következményeik, a belőlük következő kedvező vagy kedvezőtlen várakozások stb. váltanak ki benne. A kellemesség érzéséről akkor beszélünk, ha ezek az emóciók igenlő jellegűek, pontosabban: ha az ember képes arra, hogy a tárgyak vagy tárgycsoportok és saját személye viszonyában önmagát, jelenlegi állapotát – közvetlenül vagy közvetve – helyeselje. Már az ilyen elvont meghatározásnál is láthatóvá válik a kellemesség és a hasznosság szoros összefüggése, és persze azok a fontos meghatározások is, amelyek e két szférát elválasztják egymástól. Gyakran ezt a szétválasztást is metafizikusan merev módon fogják fel, de még ha azon fáradozunk is, hogy kidolgozzuk a dialektikus átmeneteket és átcsapási pontokat, akkor is érvényben marad erőteljes szétválasztásuk viszonylag jogosult alapjaként az a tény, hogy a hasznosság lényegileg objektív, a kellemesség pedig szubjektív kategória.

Ezt az ellentétet tovább mélyíti, hogy a hasznosság objektivitásának túlnyomórészt dezantropomorfizáló jellegűnek kell lennie. Csak a cselekvés körülményeinek tisztán objektív visszatükröződése döntheti el, hogy valami hasznos vagy káros-e, és eközben a résztvevő embereket éppoly objektíve kell felfogni, mint a tekintetbe jövő dologi helyzeteket, tárgyakat vagy eszközöket. A kellemes viszont a külvilág egy mozzanatának szubjektív visszfénye egy meghatározott, partikuláris emberben. Míg tehát mindig egy ténybeli vita tárgyává tehető, hogy valami (egy cselekvés meghatározott módja meghatározott körülmények között) hasznos-e vagy sem, míg a kezdetben ellenszegülőre ezen a téren a meggyőzés erejével lehet hatni, amely egészen a tudományos elemzésig emelkedhet, addig a kellemesség élménye, éppen

közvetlen szubjektivitásában, ama egyszeri helyzet hic et nunc-jához való feloldhatatlan kötöttségében, amelyben egy meghatározott egyén leledzik – éppen egyszeri partikularitásában –, valami végsőt jelent, olyasmit, amivel kapcsolatban vita, közvetlen meggyőzés nem lehetséges. Természetesen mindig adódnak kollíziók a hasznosság és a kellemesség között; de éppen ezek a legalkalmasabbak arra, hogy ezt az ellentétet plasztikusan kidomborítsák. Mert még olyan esetekben is, ahol a kellemes élmény károsnak bizonyul – hogy egészen triviális példát vegyünk: ha valaki mértéktelenül sokat evett vagy ivott –, a meggyőzés csak a jövőbeli magatartásra irányulhat; az utólagos reflexiók mitsem változtathatnak azon, hogy az étel ízlett, hogy az ital jólesően feloldotta a gátlásokat, egyszóval: hogy kellemes volt. Sőt az is tipikus, hogy a múlt kellemes élményei, még ha az illető ember el is ítéli korábbi magatartását, és ellenkezőképpen jár el, az emlékezésben gyakran meg szokták őrizni kellemes jellegüket.

A kellemesség és a hasznosság ilyen pontos, bizonyos mértékig ismeretelméleti megkülönböztetése nem szünteti meg valódi kölcsönös vonatkozásaikat. De ezek korántsem fordíthatók meg. A kellemestől a hasznosig rendszerint nem vezet járható, közvetlen út; ellenkezőleg, a mindennapok embere gyakran csak akkor valósíthatja meg a hasznost, ha már a megvalósítás előkészítése során kiiktat cselekvése tervéből minden szubjektivisztikus mozzanatot és lehetőséget, és figyelmét tisztán a helyzet, az eszközök stb. objektivitására irányítja; aki a kellemest és a hasznost össze akarja kapcsolni, nagyon könnyen elvétheti célját. Annál fontosabbak és termékenyebbek azok a kölcsönös vonatkozások, amelyek a hasznosságból indulnak ki, és a kellemes élményeit idézik elő. Ez történik a mindennapi élet – sikeres – cselekvéseinek túlnyomó többségénél. Tipikus folyamat tehát, hogy olyan cselekvéseket, amelyek lényegileg a hasznosságra törekszenek, kellemes élmények kísérnek, vagy a gyakorlati cselekvés végrehajtása után ilyen emóciókba torkollnak. Az ilyen érzések skálája rendkívül széles; a munka kiváltotta közvetlen örömtől, és az ehhez szorosan kapcsolódó ragaszkodástól, amely az embert munkaeszközéhez, segítőtársához (például a vadászt vagy a pásztort kutyájához) fűzi, addig az általánosan kellemes érzésig terjed, amelyeket a napi feladatok megoldásakor tanúsított – gyakran merőben rutinszerű – ügyességünk vált ki. E jelenségek tartalmai és formái rendkívül különbözőek. Meghatározott, olykor igen értékes objektivá-

ciókhoz vezethetnek, mint amilyen egykor a szerszámok díszítése volt, de megmaradhatnak teljességgel a szubjektum körén belül is, mint olyan érzelmek, amelyek a gyakorlatot kísérik, vagy amelyeket e gyakorlat mindenkori folyamata váltott ki. Ezzel természetesen távolról sem merítettük ki az itt adódó sokrétűséget. Vegyük csak az eközben megnyilvánuló fejlődési irányokat. Az olyan tendenciáknál, mint amilyen a szerszámdíszítés vagy a vele rokon tevékenységek, világos irányzat mutatkozik magának a művészetnek vagy legalábbis a létrejöttét és átalakulását meghatározó társadalmi megbízatásnak a befolyásolására. Magas fejlettségű termelőerőknél és ennek megfelelően gazdaságilag-társadalmilag erőteljesen megszervezett társadalmakban e tendenciák többnyire ellentétes irányúak; a mindenkori tudományos-technikai optimumból indulnak ki, és az eszközök megjelenési formáját ilyen esetekben névtelenül működésbe lépő társadalmi hatalmak (például a divat) határozzák meg.

Már ez a néhány jelzés is azt mutatja, hogy a kellemesség érzelmi szféráját a mindenkori fejlődési fok belső társadalmi-történelmi erői határozzák ugyan meg, még ha emiatt a kellemes élménynek – magában véve – nem is kell esztétikumra vonatkozó utalást tartalmaznia, de a különböző művészetek genezisét és későbbi továbbfejlődését az itt létrejövő tendenciák – kedvezően vagy kedvezőtlenül – nagyon messzemenőkig befolyásolják. Ezeknek az összefüggéseknek, társadalmi-történelmi konvergenciáiknak, osztályszerű differenciálódásaiknak stb. a megvilágítása ismét az esztétika történelmi materialista részének a problémája. De most is, mint e fejtegetések során oly gyakran, szükségessé válik, hogy kissé behatóbban foglalkozzunk azokkal a kölcsönös vonatkozásokkal, amelyek összekötik, illetve elválasztják egymástól az általában vett kellemességet és esztétikumot mint a valóság visszatükröződésének termékeit, mint a reá való reagálás különféle módjait. Ha itt kapcsolatokról beszélünk, akkor természetesen nem a kellemesség élményére és tárgyaira mint a művészet témájára gondolunk; ebben a tekintetben a kellemesség egy sorban áll az élet összes többi jelenségével, amely – mindenkor a különböző művészetek különböző lehetőségeinek megfelelően – témául szolgálhat a művészi ábrázolás számára. A két érzelmi szféra itt szóban forgó érintkezési pontjait mindenekelőtt és közvetlenül antropocentrikus jellegük teremti meg; mindkét emóciókomplexumot az hozza létre, hogy az élet tárgyait, eseményeit, ezek kombinációját vagy sorrendjét az ember spontánul önmagára vonatkoz-

tatva éli át. Vagyis nem magánvaló természetük a döntő, noha ez sem küszöbölhető ki az élmény tartalmából és formájából, és még a legszélsőségesebb esetekben is kiváltó indítékként hat, hanem az, ami magában a szubjektumban mint ennek a külvilág e mozzanatára való – specifikus tárggyá emelt – reakciója jön létre. Csak egy ilyen széles és bensőleg gyakran mélyre ható élményalap teszi lehetővé, hogy egyrészt a kellemesség – az esztétikai Előttöt befolyásolva – a művészet genezisére és fejlődésére kezdetben és később is szakadatlanul hatást gyakorol, és hogy másrészt e kellemességet a mindennapi életben tartalmilag és formailag állandóan áthatják a művészi befogadás kisugárzásai; az esztétikai befogadás Utánja – többnyire tudattalanul, de gyakran többé vagy kevésbé világos tudatossággal – igen nagy szerepet játszik abban, amit az emberek kellemesnek éreznek, és ahogyan ezt teszik.

Úgy látszik, a kellemesség és az esztétikum között teljesen elmosódnak a határok. És magának az életnek a szempontjából szükségszerű is, hogy így legyen. Ha a művészet termékei nem volnának alkalmasak arra, hogy a mindennapok helyeselt és kívánt tárgyaivá váljanak, ha a befogadó nem közvetlen örömmel élné át hatásukat, nem adnának neki indítékot arra, hogy saját szubjektív létét spontánul, érzelmileg helyeselje, akkor a művészet sohasem tett volna szert arra a társadalmi jelentőségre, sohasem vált volna az emberiség belső fejlődésének azzá a hatalmává, amelyet a történelem során elért. De az ilyen igazság azonnal valótlanságba csapna át, ha közvetlenül és abszolút érvénnyel mondanánk ki. A kellemesség és az esztétikum közti szubjektíve oly gyakori, gyakran elkerülhetetlen elmosódottság magában foglalja a saját fonákját, ellenpólusát. És csak ha megismerjük, mi a kellemesség a maga tiszta formájában, eredeti magánvalójában, akkor láthatjuk meg azt az utat, amelyen haladva világosan és egyértelműen meg tudjuk vonni a határt közte és az esztétikum között, anélkül, hogy a dialektikus közbülső meghatározásokon erőszakot tennénk vagy a kellemest transzcendens-aszketikus módon megvetendőnek tüntetnénk fel.

Ha a kellemesnek ezt az immanens meghatározottságát helyesen akarjuk megítélni, akkor, azt hisszük, két lényeges ismérvből kell kiindulnunk. Egyrészt a kellemesség csaknem korlátlannak látszó általános jelleggel rendelkezik; tömérdek külső és belső élményösztönző válthatja ki, és noha bizonyos objektum-szubjektum összefüggéseket tipikusoknak jelölhetünk meg, ezeknek az egyén

számára nincs kényszerítő jellege; bizonyos túlzással azt mondhatjuk, hogy minden kellemessé válhat, és ugyanaz, amit az egyik ember kellemesnek érez, a másik szemében kellemetlen, sőt ellenszenves lehet. Korlátlanul érvényes itt az a szállóige, hogy az ízlésekről nem lehet vitatkozni. Ezért az emberi élet egyetlen területén sem uralkodik olyan erőteljesen a véletlen, mint éppen ezen. De ezt a megállapítást is konkretizálnunk kell, nehogy mechanikusan túlfeszítve valótlanságba csapjon át. Ugyanis, mint minden véletlenszerűség, ez sincs oksági meghatározottság híján. Hiszen éppen ez az a terület, ahol minden egyes ember pszichológiai hajlamai sokkal erőteljesebben és közvetlenebbül hatnak, mint másutt: elég, ha a hasznosságra gondolunk, amely nagyon sok esetben csak úgy érvényesülhet, ha az ember legyőzi, a gyakorlat objektív feltételeihez alkalmazza ilyen hajlamait. Ezenkívül itt számtalan erőteljesen ható társadalmi oksági sor is működik; csak a divatra kell gondolnunk. De még ha mindezzel számot vetünk, akkor is megmarad a véletlen túlsúlya. Ugyanis az élet egy eseményének egy konkrétan meghatározott helyzetben levő konkrétan meghatározott emberrel kapcsolatos viszonya az objektív tárgyi összefüggés szempontjából mindig meglehetősen sok véletlenszerű elemet tartalmaz, annál is inkább, mivel a szubjektum és az objektum közti kapcsolat éppen itt nagyon messzemenőkig a szubjektum pillanatnyi természetétől függ. Természetesen az emberekre fölöttébb jellemző, hogy mit éreznek kellemesnek, de mind külsőleg, mind belsőleg az élet épp itt szorítja őket a legkevésbé következetességre; ma bármiféle konfliktus nélkül elutasíthatjuk, amit tegnap nagyon is kellemesnek találtunk. Ebben a tekintetben az embernek saját magával sem kell a saját ízléséről vitatkoznia.

A kellemesség ilyen érvényre jutása megadja további ismérveit. Utaltunk már arra, hogy minden kellemes élmény végérvényes jellegű. Éppen a pillanattól való függés, az, hogy a dolog lényegében nem rejlik következetességre kényszerítő erő, tesz megszüntethetetlenül pillanatnyivá minden kellemes élményt. Ennek a szerkezetnek nem mond ellent, hogy például a megszokás formájában, a hagyománytól, az erkölcstől, a szokástól való függésben bizonyos egyöntetűséggé rögződhetnek azok a magatartásmódok, amelyekkel az ember a kellemest megszerzi a tárgyi világból. Hiszen itt is minden egyes ember legközvetlenebb hic et nunc-ja marad a végső és a pillanat számára végérvényes döntést hozó fóruma annak, hogy az ember valamit kellemesnek érez-e. A köz-

vetlen reakciót, amely a kellemest kellemessé teszi, épp itt nem változtatja meg az a tény, hogy az embert befolyásolják a társadalmi hatalmak. Természetesen nem kevésszer fordul elő, hogy a divat vagy a konvenció az embert hajlamaival ellenkező döntésre kényszeríti; de ekkor csak a divatnak vetette alá magát, és az a ruházat, felszerelés stb., amelyet ennek következtében beszerez, nem válik számára kellemessé. A divat előírásai csak akkor kellemesek, ha képesek arra, hogy az ember közvetlen reakcióit meghatározzák, de az ilyen aktus – a kellemesség tárgyiasságának szempontjából – nem különbözik lényegesen az olyanoktól, ahol ez a közvetlenség „tisztán" belső meghatározottságúnak látszik. Az a bonyolult kérdés, hogy mennyiben járulnak hozzá ez utóbbi élmények meghatározásához is esetleg nagymértékben közvetett társadalmi vonatkozások, konkrét tartalma szerint nem ide tartozik. Számunkra tökéletesen elegendő, ha a kellemesség társadalmi determináltságának fent jelzett általános szerkezetébe nyerünk bepillantást.

A kellemes ilyen közvetlen vagy közvetett társadalmi okai azonban további lényeges vonásokkal gazdagítják a képét. A főhangsúlyt mindeddig a kellemes szubjektív immanenciájára, ebben rejlő végérvényességére helyeztük. Anélkül, hogy a kellemesnek ezen a jellegzetességén túl akarnánk haladni, figyelmünket most arra kell irányítanunk, hogy valamennyi ember, még partikuláris létezése szubjektív közvetlenségében is, mindig egy konkrét fejlődési fokon álló osztály és nemzet tagja, és ezért legspontánabb életmegnyilvánulásai – tehát elsősorban: ami reá kellemesen hat – konkrét társadalmi-történelmi jelleggel rendelkeznek. Így hát a kellemességnek azokat a tulajdonságait, amelyeket az elszigetelten vizsgált egyéneknél megállapítottunk, korántsem szünteti meg az a körülmény, hogy e tulajdonságok egyúttal sok esetben tömegjelenségekként is fellépnek. Ellenkezőleg. Az ember eredeti és elementáris társadalmiságát éppen ez domborítja ki a legplasztikusabban, miközben világosan megmutatja, hogy még a partikuláris személyek hétköznapjaiban szereplő legspontánabb, legellenőrizetlenebb és legszabálytalanabb jelenségeket is tartalmilag és formailag egyaránt milyen mélyen határozza meg a társadalmi-történelmi fejlődés. Ha tehát itt azt, amit eddig túlnyomórészt „belülről" vettünk szemügyre, most csaknem kizárólag „kívülről" világítjuk meg, akkor éppen a két látszólag ellentétes nézőpont belső egysége adja meg a kellemesség igazi lényeges jegyeit.

Általános elméleti szempontból, vagyis a dialektikus materia-

lizmus álláspontjáról olyan elrendezés alakul ki, amilyen már eddig is különböző helyeken felmerült, de itt határozottan az érdeklődés középpontjába nyomul; arra a megállapításra gondolunk, hogy az a szubjektum, amelynek élményében a kellemes a mindennapi élet alkotóelemévé válik, belső szükségszerűséggel a mindenkori ember partikularitása, hogy a szubjektum társadalmi-történelmi meghatározottsága nem szünteti meg és még csak nem is módosítja lényegesen személyének ezt a jellegét, hanem legfeljebb egy másik nézőpontból mutatja meg ezt. Viszont ebből a szempontból minden olyan szférának, amelyet magasabbrendű objektivációként jelöltünk meg, éppolyan szükségszerű közös jellegzetessége, hogy az embereket velük született és az életben szerzett partikularitásuk meghaladására kényszeríti. E kiemelkedés tartalma, formája, iránya minőségileg különbözik a különböző területeken; pusztán a tudományos dezantropomorfizálás és az esztétikai antropomorfizálás már gyakran tárgyalt ellentétére utalunk. Mind ez ideig e mozgást ténynek fogadtuk el, és csak – túlnyomórészt esztétikai – következményeit elemeztük. E kellemesség megértésére törekedve most az a dialektikus materialista probléma vetődik fel, hogy általános lényegét tekintve milyen kapcsolatban van az emberben levő partikularitás e szint meghaladásának – emberi – jellegével.

Az emberi partikularitásnak és kényszerű meghaladásának összetartozása és ellentmondásossága az élet olyan elemi ténye, amely minden ezzel kapcsolatos gondolkodást szükségképpen foglalkoztat, függetlenül attól, hogy ki mint válaszol az itt felmerülő problémákra. Ugyanis az embert egyrészt létezése természeti és társadalmi feltételei partikuláris személlyé teszik, és ennek is kell maradnia, másrészt viszont társadalmi élete szakadatlanul rávezeti arra, hogy meghaladja e partikularitást. A társadalmi élet legelemibb tényei bizonyítják e két, emberi élet számára nélkülözhetetlen meghatározás ellentmondásos egységét. Itt is főként az a fontos, hogy a maga szükségszerű konkrétságában megértsük a partikularitásnak és legyőzésének konkrét dialektikus egységét; egyrészt a különbségekre, az átmenetekre és ugrásokra kell fényt vetnünk, másrészt nem szabad az ellentéteket metafizikusan megmerevíteni, mert ennek következtében az egyéniség szerves-dinamikus egysége két egymással önállóan – sőt olykor ellenségesen – szembenálló szubjektummá fetisizálódik (gondoljunk a homo phaenomenon és a homo noumenon kanti ellentétére.) A valóságos átmenetek természetesen gyakran felettébb élesek, s így a morális

döntések vagy az esztétikai katarzis esetében; sőt olykor az életet is minőségileg új alapra helyezhetik, de ilyen esetekben sem szűnik meg a partikularitásnak és legyőzésének sajátosan ellentmondásos kapcsolata.

Egy ember alapmagatartását éppen az arányoknak az a dinamikája fejezi ki, amelyben saját partikularitása meghaladásának jellege és foka, az ellentétes tendenciák állandó, fel-le ingadozó változása és e változás iránya megnyilvánul. Ebből a szempontból egy emberi élet legnagyobb átalakulásokat előidéző válságai és kollíziói, fordulópontokon hozott legsorsdöntőbb elhatározásai e mozgalmas teljesség puszta mozzanatai, olyan külső és belső erők csupán, amelyek ezt az alapmagatartást, az életútnak ezt a vonalát megerősítik, megrázkódtatják vagy akár szét is rombolják. Tehát az összfolyamatnak, amely az embernek ebből az alapmagatartásából áll össze, az ember partikularitását mint állandó és teljességében megszüntethetetlen alapot kell elismernie, ugyanakkor azonban nemcsak konkrét konfliktusok esetében kell kísérletet tennie meghaladására, hanem bizonyos mértékig a mindennapok számára is állandó készenlétet kell kialakítania, amely ott is előkészületeket tesz e meghaladásra, ahol nem kerül rá sor. Itt azonnal ki kell emelnünk mint negáció révén történő meghatározást, hogy a készenlétnek semmi köze sincs ahhoz a másutt tárgyalt problémához, hogy a tudatos magatartásmódok szilárdan rögzített feltételes reflexekké változnak át. Bizonyára ez is gyakran előfordul aszketikus gyakorlatoknál (jóga, jezsuita lelkigyakorlatok stb.), ekkor azonban a szubjektum olyan szigorúan specifikált reagálási módja fejlődik ki, amely magatartását környezete változásától messzemenőkig függetlenül rögzíti, míg itt valami ezzel szögesen ellentétes dologról beszélünk: arról, hogy az egész szubjektum – lehetőleg a maga teljes szélességében és mélységében – reagálni tudjon az objektív valóság őt érintő totalitására. Tehát a partikuláris személyiség totalitásának és az ennek legyőzésére törekvő fölöttébb sokfajta, sokoldalú és sokrétű belső tendenciák totalitásának kölcsönhatásáról van szó. Magától értetődik, hogy eközben az ilyen törekvések eredményeit gyakran ismét partikuláris tulajdonságokká változtatják vissza, de a partikularitás hatalmai is állhatnak önnön legyőzésének szolgálatában. A belső változások ilyen szakadatlan hullámzásában továbbra is az a lényeges, hogy a partikularitás és meghaladása az imént leírt módon eleven kölcsönhatásban van egymással az egész ember egységes személyiségén belül, és olyan mozgáskomplexum alakul ki, amely-

ben a mozgások mindkét összetevője állandóan megszűnik és megőrződik.

Mindenekelőtt a hétköznapi élet legalapvetőbb tényeiből indulunk ki. Csak a munkára és a nyelvre kell gondolnunk. Minden munka, még a legprimitívebb is, az olyan általánosítások egész sorát tartalmazza, amelyek túlmutatnak a partikularitáson, mégpedig annál határozottabban, minél fejlettebb a munka. Ez a gondolat tárgyilag már a klasszikus angol gazdaságtanban is szerepel; az ifjú Hegel világos filozófiai megfogalmazást ad neki, amikor a munkaeszköznek az emberi életben betöltött szerepéről, szubjektuma természetét átalakító funkciójáról ezt mondja: „egyúttal munkája többé már nem valami egyedi; a munka szubjektivitása a munkaeszközben általánossággá emelkedett; mindenki utánacsinálhatja és éppúgy dolgozhat; ennyiben ez a munka általános szabálya."[30] Ez a meghatározás, amelynek Hegel később kibontja messzire ágazó következményeit is, először Marxnál és Engelsnél kapja meg azt a helyet, amelyet az emberi tevékenységek rendszerében valóban elfoglal. Számunkra itt az a fontos, hogy olyan elemi, az embernek mint embernek lényegéhez tartozó tevékenység, mint amilyen a munka, ama immanens dialektika révén, amelyet a szubjektum és az objektum között életre hív, bizonyos irányokban kilendíti az embert vele született partikularitásából, és – először bizonyára tudattalanul és később is többnyire hamis tudattal – arra kényszeríti, hogy általánosodjék, vagyis aktívan vegyen részt az emberek ama tevékenységeiben, amelyekben a társadalmak, a nemzetek, az emberiség objektíve és gyakorlatilag, az emberek tudatától függetlenül és mégis ennek érdekében – elvileg – átélhetővé és megismerhetővé szerveződnek.

Így a munkának kezdettől fogva Janus-arca van: az emberi élet magától értetődő alkotóeleme, s mindenféle elemi emóciók kísérik, amelyeket ő maga és következményei váltanak ki, s ugyanakkor valami valószínűtlen dolog is, „csoda", amely a szokásos életbe „kívülről" tör be, és a legmeglepőbb és leglenyűgözőbb módon átalakítja azt. Ennek az ellentétes feszültségnek első pólusát milliók mindennapi tapasztalatai igazolják; a második nemcsak a mágikus világkép egyik döntő alapja, nemcsak a Prométheus-mondában és a demiurgosz-mítoszban és számtalan más mitikus történetben él tovább, hanem – persze radikálisan megvál-

30. Hegel, *System der Sittlichkeit.* Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie. Leipzig 1923. 428. l.

tozott formákban – a civilizáció közepette is felmerül. A géprombolóktól a legújabb kor „filozófusai"-ig, akik a tudomány és a technika fejlődésében kultúra- és emberségellenes lázadást látnak, egészen napjainkig mitizálják az embernek saját munkájához való viszonyát.

Nagyon hasonlóan alakul a helyzet, ha a mindennapi élet másik, éppily elemi jelenségére, a nyelvre gondolunk. Ez is az emberi élet nélkülözhetetlen, spontánul hatékony alkotóeleme, az emberi lét nem elhanyagolható mozzanata, és e funkciójától szintén elválaszthatatlanul egy emberentúli transzcendens hatalomként jelenik meg. A nyelv eme ellentmondásos helyzetének első mozzanata itt sem szorul bizonyításra. A második már a mágikus korszakban is teljesen világosan kitűnik, mint a néven nevezésnek stb. a varázshatása, utóhatásai azonban sokkal fejlettebb fokon is észlelhetőek. A legtöbb gondolkodó még a XVIII. században is azon a nézeten volt, hogy a nyelv eredete isteni kinyilatkoztatásra vezethető vissza. E tendenciák a civilizációban egyre jobban elhalványulnak, a tömegekben többnyire csak mint babonák élnek tovább, és a maradványok sem váltanak ki olyan drasztikus formákat, mint amilyeneket a munka jelenségénél megfigyelhettünk, mivel az átváltozások a nyelv területén nem nyúlnak olyan mélyrehatóan a mindennapi élet egzisztenciális kérdéseibe, ahogy a megfelelő átalakulások a munka esetében tenni szokták. De az ilyen lenyűgöző hatások elhalványulása korántsem jelenti e pólus teljes eltűnését. Még ma is megrázkódtatást válthat ki, ha valaki egy jelenséget helyesen megválasztott szóval, találó megfogalmazás segítségével világít meg; a költői nyelvet itt tudatosan nem vesszük figyelembe.

A mindennapi életnek ezt a dialektikus ellentmondásosságát itt természetesen még az emberi gyakorlat legfontosabb területein sem követhetjük nyomon. Pusztán a kellemesség bizonyos tulajdonságaira utalunk, hogy ezt a struktúrát megvilágíthassuk. Első pillantásra úgy látszik, mintha a kellemesség és valódi ellentétei egészen élesen elkülönülnének egymástól. Szubjektív-pszichológiai szempontból minden ember korlátlan szuverenitással dönt arról, hogy valamit kellemesnek ismer-e el, vagy pedig mint kellemetlen dolgot el akar távolítani életéből. (Láttuk, hogy ez a szubjektív viszony még akkor is megmarad, ha objektíve minden kétséget kizáróan bebizonyítható, hogy ez a „szuverén" aktus társadalmilag meghatározott.) De behatóbb vizsgálat leleplezi, hogy ez a látszat mégis csalékony. Nincs olyan mindennapi élet, amelyben

nem merülnének fel olyan események, amelyeket csak a „negatív", „problematikus", ellentmondásos", sőt „tragikus" szavakkal jelölhetünk meg, és amelyek nemcsak objektíve nem vonatkoztathatók el a mindenkori ember fejlődésétől, hanem maga a szubjektum is létezése olyan alkotóelemeit látja bennük, amelyeket életútjából akkor sem akarna kitörölni, ha erre lehetősége nyílna. Minden további fejtegetés nélkül nyilvánvaló, hogy az így keletkező kollíziókat, válságokat stb. csak úgy lehet megoldani, legyőzni, sőt gyakran egyszerűen túlélni, ha az ember túlemeli szubjektumát mindenkori szűk partikularitásán. Emellett álláspontunk szempontjából teljesen egyre megy, hogy eredetileg egyfajta tudatosan etikus magatartásnak vagy az események spontán lereagálásának eredményeképpen dolgozza-e be az ember pozitív mozzanatként a negatív jelenségeket egyénisége kibontakozásába. Ezek a partikuláris személyiségnek is tulajdonává válnak, és az a mód, ahogyan tovább élnek benne, nagyon gyakran nem haladja meg a kellemesség érzéseit. Itt nem elemezhetjük e fölöttébb sokrétű és bonyolult jelenségeket. Csak azért vettük tekintetbe őket, mert a partikularitásnak és emberi-szubjektív meghaladásának dialektikája itt is a mindennapi élet alapvető tényeként érvényesül. Mindezzel csak azt akartuk kimutatni, hogy a partikularitásnak és meghaladásának ellentétessége a mindennapi élet elementáris, mindenütt bebizonyítható ténye. Teljességgel érthető, hogy az emberiség fejlődésének kezdeti korszakaiban a mágikus összefüggések „rendszerébe" soroltak mindent, ami a közvetlen partikularitáson látszólag túlmutatott. A mágiáról a vallásra való átmenet nem gyöngítette, hanem ellenkezőleg, extenzíve és intenzíve fokozta a transzcendencia felé haladó mozgást mindazoknak a jelenségeknek a magyarázatánál, amelyek nem rekednek meg a partikularitásnál. Az összes életjelenség mágikus nivellálásának és egyneműsítésének megszűnése, evilági-halandó és túlvilági jelenségekre való szétválasztása teológiai rendszerbe illeszti be a mindennapoknak azt az ellentmondását, amely a partikularitás és a nembeli általánosítások felé mutató tendencia között feszül. A partikularitás pusztán földi, teremtményszerű elvként jelenik meg, az általánosításokat pedig a vallásos transzcendenciának rendelik alá, azt, ami túlmutat bennük a partikularitáson, mint az illető vallás istenségére való vonatkoztatottságot értelmezik és értékelik; vagyis mindig aszerint tartják a jó vagy a rossz kifejeződésének, hogy beilleszkedik-e ebbe a rendszerbe vagy nem.

Gondoljunk az emberi aktivitás szabályozásának különböző

formáira. Magától értetődik, hogy a mágikus korszakban minden törvényt vagy tilalmat ebből a szférából kiindulva okoltak, magyaráztak vagy büntettek meg (tabu). És amikor az ősközösség felbomlása után kialakultak az olyan szabályozási formák, mint az állam és a jog, a moralitás és az etika, eleinte magától értetődő volt, hogy ezek csak a vallásosan rendezett életnek és teológiai rendszerezésének az alkotóelemeiként jelenhettek meg. Hogy ez az „eleinte" évszázadokig, sőt gyakran évezredekig tartott, mitsem változtat azon az elvi kérdésen, hogy az emberi cselekvést szabályozó rendszereknek és normáknak egyre inkább el kellett világiasodniuk, elméleti és gyakorlati indokolásukat egyre határozottabban az emberben mint társadalmi lényben kellett keresniük és megtalálniuk. E tendencia már a görög ókorban kezd kifejlődni: bármennyire különféle irányokban indította is meg a társadalmi-történelmi fejlődés az egyes gondolkodókat és iskolákat, kétségtelen, hogy a Szókratész előtti filozófusoktól kezdve a szofistákon és Szókratészen keresztül Arisztotelészig e tekintetben egyértelműen felfelé haladó vonal húzható meg. Arisztotelész a „középről", az indulatok helyes arányáról mint az etika alapjáról szóló elméletében filozófiailag komolyan veszi Prótagorasznak azt a követelményét, hogy az ember adja meg minden dolgok (minden emberi tevékenység) mértékét. Természetszerűleg itt nem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy ezt a fejlődést, az etika földivé tételét, evilágivá és emberivé válását akár csak jelzésszerűen is vázoljuk, és még csak nem is utalhatunk Epikurosz és Spinoza, a francia materialisták és Goethe szerepére (Marxról, Engelsről és Leninről nem is szólva).

Álláspontjukat kizárólag problémánknak, a partikularitás és emberi életben történő meghaladása dialektikájának szempontjából vizsgáljuk meg. E dialektika az ilyen irányzatok különböző gondolkodóinál fölöttébb különböző formákat ölt. De mindenütt kifejeződik ez a minden moralitás és minden etika szempontjából alapvető tény: a tulajdonképpeni etikai magatartás azt jelenti, hogy az egyén eltökélten a mindennapi ember közvetlen partikularitása fölé emelkedik. Akár félig mitológiai formát vesz ez fel, mint Szókratész „démon"-ában (amely átmeneti jelenség az etika két főirányzata között), akár egyszerűen emberi, de a mindennapok spontaneitásán túlemelkedő alakot ölt, mint a bölcs eszménye Epikurosznál, akár egy nevelői munka eredménye, mint a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*: e dialektikában folyton a mindennapi életnek az az alapvető ellentmondásossága tükröződik

vissza, amellyel éppen most foglalkoztunk. Éppen ez teremt kibékíthetetlen ellentétet az élet ilyen felfogásmódjai, az élet követelményeire való ilyen reagálások és az életben – állítólag – működő áthidalhatatlan dualitás vallásos magyarázatai között. Ez az ellentét persze nem csupán az etika filozófiai és vallásos koncepciója között feszül. A világ és az ember felfogásának transzcendens szerkezete áthatja az idealista etika legnagyobb részét; azt mondhatjuk, hogy a fent vázolt vonallal ellentétben az idealista etika Platóntól Kantig e tekintetben a vallás talaján áll. Ezt természetesen nem kell szó szerint vennünk; Kant az etikát teljesen autonóm módon akarja megalapozni, és a vallás, „a gyakorlati ész posztulátumainak" formájában a valódi beteljesedésnek csak végső formáját adja meg. Még csak jelzésszerűen sem foglalkozhatunk itt a nagyon bonyolult módszertani kérdésekkel, amelyek ráadásul rendszerenként különbözőek egymástól, csak annyit mondunk, hogy amikor Kant az etika szubjektumát, a „homo noumenon"-t a mindennapi élet szubjektumával, a „homo phaenomenon"-nal élesen, minden átmenetet és közvetítést apriori kizárva szembeállítja, akkor, ha más formákban is, éppúgy filozófiai nyelvre teszi át a vallás túlvilágát, mint Platón az ideavilág, az Erószról szóló tanítás esetében. Az a történelem folyamán mindig újból felmerülő vita, hogy egy istentagadó emberileg-etikailag beteljesedhet-e, hogy az ateisták társadalma erkölcsös lehet-e, amellyel az athéni „Azebeja-perektől" napjainkig mindig megújult formákban találkozhatunk, filozófiai szempontból akörül forog, hogy az emberi szubjektum tisztán az ember saját, immanens erejével saját partikularitása fölé emelkedhet-e, vagy pedig legalábbis egy „fentről" jövő segítségre, az ember valamilyen emberentúli képességére stb. van ehhez szükség.

A mindennapi életnek ez az ellentmondása a valósággal kapcsolatos dezantropomorfizáló magatartásba, a munkától a tudományig ívelő fejlődésbe is meghatározó erővel belejátszik, és ez éppúgy magától értetődik, mint az, hogy megjelenési formái minőségileg különböznek az eddig tárgyaltaktól. Itt azonban annál kevésbé kell e formákat közelebbről megvizsgálnunk, mivel eddigi fejtegetéseink tiszta képet adtak arról, hogy a mindennapi életnek az a már kimutatott ellentmondása, amely az ember partikularitása és ennek a különböző társadalmi fejlődés által életre hívott, magasabbrendű objektivációkban történő meghaladása között áll fent, objektíve és szubjektíve egyaránt nagyon különböző formákat vesz fel. A valóság tudományos visszatükröződésének

vizsgálata itt nem tár fel teljesen új motívumot, bármilyen érdekes árnyalatokra derülhet is eközben fény. A vallást (a mágiáról nem is beszélve) az különbözteti meg az összes többi objektivációtól, hogy mindig egy transzcendens hatalom bevonásával oldja meg ezt az ellentmondást. Ez a transzcendencia végső soron ott is döntő marad, ahol megjelenési formái sokszor földi-immanens alkotóelemekkel együtt valósulnak meg; gondoljunk csak a puritán protestantizmus Max Weber által energikusan hangsúlyozott „világon belüli aszkézisára", amely egy szélsőségesen transzcendentális predesztinációba vetett, teljességgel túlvilágra irányított hit nélkül, éppen vallásos szempontból, értelmetlen lenne. Egészen más a helyzet az etikával és a tudománnyal. Ezek belső tartalmi és szerkezeti összefüggése és összetartó ereje objektíve kétségkívül földi-immanens jellegű. De a társadalmi-történelmi fejlődés folyamán – szubjektíve, noha mindig egy időszerű társadalmi szükségszerűség következtében – transzcendens mozzanatokat visznek beléjük, és – objektíve, magánvalóságuk szerint – földi, immanens alaptényeiket a transzcendencia irányában értelmezik. Itt természetesen még csak jelzésszerűen sem tárgyalhatjuk az ebből kinövő harcokat és az objektivációk szerves természetében végbemenő eltorzulásokat.

Jelenlegi problémánk szempontjából elegendő, ha röviden összegezzük az eddig már kifejtetteket. Amikor a műalkotás lényegét abban láttuk, hogy az emberekkel, élményeket felidézve, egy „világot" állít szembe, akkor megmutattuk a partikularitás és a fölé való emelkedés ellentmondásának mindenkori megoldásait, éspedig éppen és kizárólag azokat, amelyeknél az utóbb említett mozgást az adott tartalom–forma komplexum immanens erői hajtották végre, s amelyeknél semmilyen külső (még kevésbé transzcendentális) erő nem vehető igénybe, és nem is kerülhet erre sor, mert ez épp azt a tételezésmódot rombolná szét, amely az ilyen képződményeket egyáltalán lehetővé teszi. E legszigorúbb immanencia miatt minden egyes igazi műalkotásnak, mondhatni, „természetileg" keletkezett jellege van; itt van, és létezése, éppígyléte önmagát „bizonyítja", közvetlenül semmilyen genezisnek nem adja jelét. Az itt vizsgált, alapvető ellentmondást azonban a valódi műalkotásoknak ugyanez az élményeket felidéző természete is tartalmazza: hiszen éppen ennek a „keletkezettségnek", ennek a „természeti" létezésnek van egy ettől elválaszthatatlan, valószínűtlen, csodálatos árnyalata. Ez a képződmény vér a mindennapi élet véréből s egyúttal s ettől elválaszthatatlanul áthidalhatatlan

szakadék különíti el tőle. E hangulati skála pólusait világosan jelzi, amit Lenin Beethoven *Apassionatá*járól mondott: hogy az emberek „ilyen förtelmes pokolban élnek és ilyen szépségeket tudnak alkotni".[31]

De nem kell e valódi műalkotások legáltalánosabb oldalánál megállnunk ahhoz, hogy megértsük, mi egyedülálló ennek az ellentmondásosságnak a megszüntetésében; a visszatükröződés legfontosabb kategóriáinak közelebbi elemzése feltétlenül visszautal erre. Elég talán, ha a tipikusra emlékeztetünk. Ugyanis ez az ellentmondás minden valóban tipikus megformálásban eleven, sőt enélkül még a tipikus konkrét képzetére sem kerülhetne sor, megvalósulásáról nem is beszélve. Ugyanis minden olyan tipikusság, amely nem a partikularitáson alapul, és nem emeli a maga meghatározott, lényeges mozzanatait a saját szintjére, az emberi lét puszta absztrakciója marad, amely tartás nélkül és hontalanul hányódik az elgondolhatóság és az átélhetőség között, mivel az első számára nem elég világos, a második számára nem elég meghatározott. És hogy a partikularitásban való megrekedés még a legnagyobb artisztikus-technikai rafináltság esetében is puszta naturalizmus marad, és nem igazi művészet, az túl ismert ahhoz, semhogy megvitatásra szoruljon. Az ellentmondások itt kifejtett egyesítését már pusztán pozicionálisan nézve is épp az esztétikum középponti kategóriája, a különösség mutatja meg, amelynek legkifejezettebb megjelenésmódja a tipikusság. De éppen a szintézisnek az a módja, amelyet a tipikusságban végrehajtanak, a radikálisan ellentétes hatalmak maradéktalan befolyása vezet bennünket vissza kiindulópontunkhoz: az az egyediség, amely esztétikailag megszűnik a különösségben, a tipikusság esetében éppen a partikularitás, a megszűnés pedig egységet teremt az emberiség ügyével (amely itt a különösség formájában is megjelenik), s ebben az egységben a partikularitás elválaszthatatlanul összekapcsolódik ezzel az emberi üggyel, és kölcsönös, poláris feszültségük a tipikusság életadó elvévé válik.

Ez csak népszerűen példázza az esztétikum alapstruktúráját. Éppen az a központi szervező szerep, amelyet a különösség e területen betölt, vezet oda, hogy az általánosítás minden viszonya, amely egyébként könnyen a partikularitás akadálytalan megszüntetésénél köthetne ki, a fent vázolt, feszültségekkel terhelt elevenséghez jut, és hogy másrészt az egyedi semmilyen megra-

31. Lenin, *Az irodalomról*. Szikra, 1951. 221. l.

gadásának sem szabad a puszta partikularitásban megmeredvednie, hogy ezt pusztán mint partikularitást tükrözze vissza. A különösségnek ez a funkciója a mindenkori műfaj, műalkotás számára döntő meghatározások intenzív totalitása iránti követelmény szabályozásában mutatkozik meg. E meghatározásokat sohasem egy általános totalitás gondolati elvei szerint formálják ki, hanem mindenkor műfajonként, egyes műalkotásonként konkrét-egyszeri megjelenésformában öltenek alakot – miközben megtartják helyességüket mint általánosító meghatározások –, és ezért a megszüntetett és a megszűnésben megőrzött partikularitás „földi maradványai" kiirthatatlanul e meghatározások lényeges természetéhez tartoznak. De ezt a „földi maradványt" itt nem „kínos hordani", ahogy minden platonizáló művészetszemlélet véli, hanem ellenkezőleg, éppen ez az a termékeny talaj, amely a legbensőségesebb és legáltalánosabb mozzanatoknak vitális elevenséget kölcsönöz. A különösségnek ez a belső megkettőzöttsége, amelyben a most vizsgált ellentmondás döntő előrehajtó erő, természetszerűleg jellemzi a mindenkori műalkotásban alapvető meghatározások valamennyi megjelenésmódját. Már az a tény is a megszüntetve-megőrzött partikularitás problémájára utal, hogy a mű egészét, akárcsak valamennyi részét, mint már gyakran megmutattuk, érzéki-érzékletes módon kell megformálni, mert nem lehetséges olyan érzékileg adott tárgyiasság, amely nem a partikularitás talajából nőtt volna ki, és ezt az érzéki általánosításban mint érzékletes alakot egy mindenkor meghatározott fokig meg kell őrizni, különben – éppen esztétikai értelemben – romba dőlne az egész műnek és részeinek érzéki közvetlensége. De még ha az esztétikai képződményt egy magasabb általánosítás szemszögéből nézzük, például onnan, hogy minden valódi műalkotás szervesen beilleszti genezise pillanatát a maga zárt hatásrendszerébe, akkor is látnunk kell, hogy egy művészileg mégoly átformált, sőt átrostált hic et nunc sem képzelhető el a partikularitás bizonyos – persze megszüntetett – részesedése nélkül.

Nagyon is érthető, hogy ez a szerkezet a műalkotások létrejötte és hatása számára is mérvadó, mégpedig objektivitásából kiindulva. Itt csak azt kell belátnunk, hogy mind a mű objektív szerkezetének alapjául szolgáló szemszög, mind pedig az a szemszög, amelyből kiindulva az alkotófolyamat aktívan, a befogadást felvéve a műhöz közeledik, tartalmazza azt az imént kifejtett folyamatot is, amelynek során a partikularitás a nem-

beliben megszűnik. Éppen a mű elrendező szemszöge mutatja meg a legvilágosabban azt az utat, amely a partikularitástól az individualizált és konkretizált nembeliségbe vezet. Ugyanis egy ilyen szemszög megszerzéséhez szükségképpen olyan kiindulópontra van szükség, amelynek bizonyos személyes partikuláris jellege van, hiszen csaknem kivétel nélkül egyéni élmény hozza létre; esztétikai megszerzése és kialakítása viszont mindig olyan folyamat, amely megtisztítja e szempontot kizárólag a partikularitásban gyökeredző elemeitől. Ámde – és éppen ez különbözteti meg egymástól az esztétikai és a tudományos visszatükrözést – ez a művészetben korántsem az olyan egyszerű általánosítás irányában történik, amely kihullatja a képződményt a felidéző átélhetőség szférájából, ellenkezőleg, itt azt az érzékletes absztrakciót keresik, amely megsemmisíti vagy legalábbis átformálja a puszta partikularitást, hogy olyan konkrét alakhoz lehessen eljutni, amelyben a nembeli közvetlen emberi létezésként jelenik meg. Az így létrejövő, e törekvéseket formává gyúró mű ezért fejtheti ki a már szintén jellemzett katartikus hatást, amelyben a felidéző kisugárzások középpontjává vált és nembeliben megszüntetett partikularitás azt a megrendítő élményt idézi fel, hogy milyen különböző, milyen más, milyen új – egyszerre egyénibb és átfogóbb, világszerűbb – lehet a valóság, amelyben ez a szemszög az elrendező uralkodó elv, és amely mégis, éppen ezért az emberekhez egyedül illő valóság.

Láthatjuk tehát, milyen belsőségesen, milyen elválaszthatatlanul kapcsolódik a valódi műalkotásnak mint „világ"-nak a természete a partikularitás megszüntetéséhez és ennek következtében a mindennapi élet fölé való emelkedéshez. De egyoldalúan járnánk el, nem kielégítő módon írnánk le a valódi műalkotásnak és hatásának kerekségét (világszerűségét), ha egyedüli ismérvnek tüntetnénk fel ezt a mozzanatot, a mindennapokról és a hétköznapi élet partikularitásáról való leválást. Mert éppen esztétikai értelemben nem szabad az emberiség ügyét, a nembeliséget úgy értelmezni, mint ami az egyes partikuláris emberrel kontradiktórius ellentétben áll. Az emberiség ügye az egyes emberek szétszórt, részleges-egységes tevékenységeiből nő ki, ezek eredője, amelyet az új tevékenységek mindenkor módosítanak, és sohasem egy örök időkre szilárdan álló szubsztancia vagy rögzített szint, amely ezektől teljes, metafizikus függetlenségében elszigetelten létezhetne. A nemnek és az egyes embernek, az emberiség ügyének és a partikularitásnak ezt a viszonyát

nem cáfolja meg, hanem inkább igazolja az a tény, hogy nem minden partikularitás tud az emberiség eme ügyének lényeges alkotóelemévé válni, sőt ellenkezőleg, az egyes embernek magában a mindennapi életben, az élet szükségszerűségeitől hajtva újra és újra meg kell haladnia a saját partikularitását, és csak így gazdagíthatja esetleg egy új vonással – persze akaratlanul – az emberiség képét. A valódi műalkotások világszerűsége éppen abban nyilvánul meg, hogy – műfajonként különféleképpen – visszatükrözi ezt a folyamatot és eredményeit.

Ha most az eddig kifejtettekhez hozzáfűzzük azt a korábbi megállapításunkat, hogy a kellemesség élményében szubjektíve minden egyes ember vele született vitalitása pillanatnyi beteljesedéshez jut, akkor fogalmilag rögzíthetővé válik a kellemesség és az esztétikum viszonya. Kitűnik, hogy a valódi műalkotások világszerűsége, amelynek szubjektív korrelátuma az, hogy az emberek alkotói és befogadói magatartásmódjai meghaladják saját partikularitásukat, adja azt az egyetlen kritériumot, amelynek segítségével biztos határt lehet húzni az esztétikum és a kellemesség között. Ez a határ elvontan nézve egyszerre éppoly világos és elmosódott, mint ahogy ennél a felemelkedésnél magában az életben szokott lenni, hiszen az embernek önmagával való azonossága partikularitásának önmegszüntetésében megőrződik. De a művészet szférája abban különbözik minőségileg az életétől, hogy a műben történő megszűnés esztétikai képződménnyé, „világ"-gá kerekedik ki, amelyben érzéki-érzékletes módon rendszerezik és megörökítik a partikularitás meghaladásakor létrejövő meghatározásokat. Ez oda vezet, hogy a műhöz és az élethez való megfelelő szubjektív magatartásmódok közt is különbségek támadnak. Így az esztétikum mint a kellemesség megszüntetésének meghatározott formája minőségileg különbözik a kellemességtől; éppen döntő kategóriái nem fordulhatnak benne elő. De ez az éles ellentét, a határoknak ez az éles megvonása ismét nem tépi szét az összekötő szálakat: a kellemes – amely magában véve sokkal szélesebb területet foglal el, mint az esztétikum – egyike az esztétikum életbeli alapjainak. Nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy talán sohasem jött volna létre művészet, ha az emberek életének a kellemesség nem volna fontos, sőt nélkülözhetetlen vitális és társadalmi alkotóeleme. Az a megszokás, hogy az ember az élet bizonyos jelenségeire a kellemesség keretein belül pozitív vagy negatív módon reagál, döntő elem minden egyes művészet genezisében, mégpedig nemcsak abban az érte-

lemben, hogy a művészet kiemelkedik a mindennapi élmények rendezetlen sokaságából, hanem abban is, hogy létrejön a mindenkori társadalmi megbízatás, amely a művészet továbbfejlődésére – jó vagy rossz irányban – hatást gyakorol. Ez a megállapítás persze féligazság volna, tehát valami hamisat tartalmazna, ha nem fűznénk rögtön hozzá, hogy amennyiben az emberek belső élete, környezetükre, többi emberekkel kialakított viszonylataikra stb. való reagálása olyan jellegű volna, hogy ez az élménytömeg objektíve pusztán a kellemes és a kellemetlen pólusán belül volna otthon (szubjektíve sok ember azt hiszi, hogy ez így van), akkor szintén sohasem alakult volna ki művészet.

A kellemesség és az esztétikum határainak elmosódása tehát magában a dologban – magában az életben – gyökerezik. De ez a határ mégis létezik, mégpedig minden kétséget kizáró világossággal, nevezetesen magukban a műalkotásokban és az általuk kiváltott adekvát reakciókban. Természetesen csak akkor, ha, mint ezt itt tesszük, a valódi esztétikum végső döntő kritériumát a világszerűségben keressük és találjuk meg. A műalkotásoknak ezt a természetét, ezt a szerkezetét az esztétikai mimézis sajátosságának tárgyalásakor részletesen, a legkülönfélébb nézőpontokból már kifejtettük. Most – feltételezve, hogy a megelőző fejtegetések eredményei szilárd alapokat alkotnak –, csak azt kell megmutatnunk, hogy itt van az az egyedül lehetséges kritérium, amelynek segítségével a kellemességet az esztétikumtól fogalmilag pontosan el lehet választani. A megkülönböztetés ilyen elveit – önmagában nézve – sem a tartalom, sem a forma nem adhatja meg.

Ezzel azonban problémánk tovább tágul és mélyül. A zene tárgyalásakor utaltunk arra, hogy fokozódó mértékben jön létre olyan produkció, amelynek a zenéhez mint művészethez egyáltalán semmi köze sincs már, amely egyszerűen a zenei technikának, esetleg ügyesen csoportosított formai elemeknek a segítségével tölti ki a kellemes emóciók iránti szükségletet, anélkül, hogy a zenének mint művészetnek a körét akár csak súrolná is. Ezzel beigazolódik a kellemességnek az emberek mindennapi életében ellenállhatatlanul uralkodó, mindenható ereje: korábban művészeten kívüli hatásait figyeltük meg, és most látjuk, hogy olyan objektivációk jönnek belőle létre, amelyek megjelenésformájukat tekintve hasonlítanak a művészethez, és nemcsak behatolnak a művészet területére, hanem pusztán mennyiségileg nézve, sokszorosan felülmúlják ennek produkcióját. Ezért, ha az itt

létrejövő jelenségeket helyesen akarjuk méltányolni, a kellemesség korábbi általánosított felfogására kell visszanyúlnunk, és nemcsak banális, konvencionális megjelenésmódját kell észrevennünk, hanem exkluzív, ezoterikus, avantgardista megnyilvánulásait is. Mindkét hatásforma, bármilyen szélsőségesen polarizálva szokott közvetlenül fellépni, belsőleg összetartozik – éppen mint ugyanannak a jelenségcsoportnak a pólusai –, és ismét a történelmi materializmusnak kell megmagyaráznia, hogy valamely korszakban, bizonyos társadalmi rétegeknél stb. miért jut az egyik vagy a másik pólus túlsúlyra. Problémánk szempontjából a partikularitásnak ez a polarizációja azért érdekes, mert ha a művészi kifejezési eszköz a belletrisztikus, banális, pusztán szórakoztató művészet szintjére süllyed le. akkor a természetesen adott partikularitáshoz való közeledésről van szó, míg a másik póluson ennek társadalmilag létrejött eltorzulása jelenik meg. Sőt, sok esetben a kiindulópont a normális partikularitás gyűlölete, megvetése, e partikularitás befeketítésére tett kísérlet. De mivel a társadalomnak ebben objektíve rejlő – gyakran nem tudatosított, sőt tudattalanságra törekvő – visszatükrözése és bírálata nem képes arra, hogy a mindenkori osztálysors, nemzeti sors stb. fölé emelkedve a nembeliség konkrét általánosságáig eljusson, vagy legalábbis világosan erre törekedjen, a partikularitás megszüntetlenül őrződik meg, és persze az elvontság torzító bélyegét viseli magán. Végső soron persze nem olyat, amely tisztán a termelők szubjektív szándékainak eredménye, mivel a társadalmi szerkezet idézte elő mint az emberi lét eltorzítását, és ezért az ilyen „művészetakarásban" olyan tendenciaként jelenik meg, „amely a konkrét tipikust elvont partikularitással akarja helyettesíteni."[32]

Ha most az így nyert felismerésektől kiindulva rátérünk arra, hogy egy mű világán belül elhatároljuk az esztétikumot a legtágabb értelemben vett kellemességtől, az álesztétikum egyik fontos alfajától, akkor előre tisztáznunk kell, hogy az a terület, amelyen az ilyen elhatárolásokat esztétikailag végre kell hajtani, sokkal kiterjedtebb, mint az itt vizsgált problémakomplexum. A művészileg sikerült és sikerületlen vagy problematikus alkotások szembeállítása, főként az utóbbi esetben, elsősorban nem az esztétikai szférát határolja el az álesztétikai tendenciáktól vagy képződményektől, hanem az esztétikum területén belüli vita ma-

32. Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg 1958. 45. l.

rad, amely helyesen és következetesen végigvive éppen az esztétika legsajátabb, legelvibb kérdéseit mélyíti el. A most tárgyalandó ellentét viszont elhatárolás a szó legszigorúbb értelmében. Ez a képződményeknek arra a kategóriájára is, sőt éppen arra a kategóriájára vonatkozik, amelyet mint belletrisztikát jelöltünk meg, mert a belletrisztikában, külsőleg nézve, úgy látszik, mintha az esztétika összes kategóriája formáló erőként hatna, holott ez éppen a dolog lényegéből kifolyólag letér arról a nagy útról, amelyen a valódi művészet keletkezése óta haladt. Tehát a művészet és a belletrisztika nagyon közel van egymáshoz – és ez a közelség nem is teljesen csalékony –, de éppen ezért az esztétika döntő kérdéseiben az utak élesen válnak el egymástól. Úgy látszik, mintha gyakorlatilag egyáltalán nem lenne itt világosan észlelhető határ, ugyanis nem csekély azoknak a szerzőknek a száma, akik életművük egyik részével a legvalódibb irodalomhoz tartoznak, más műveikkel viszont csak a belletrisztika szintjét érik el. És itt sem foghatjuk fel a kritériumokat formalisztikusan. Az igazi nagy irodalmat a belletrisztikától csak belső jelentésgazdagsága különbözteti meg, az, hogy az irodalom az élethűen megragadott egyediségeket az emberekben és sorsukban a nembeliség konkrét alakjává növeszti. És az összes többi művészetben ugyanez a helyzet.

Nem kell azt hinni, hogy ezzel egy esztétikai-agnosztikus „je ne sais quoi"-hoz érkeztünk el. Az ilyen művek valóságos formai elemzése, amely persze a formát mindig egy meghatározott tartalom formájának fogja fel, minden egyes esetben a lehető legpontosabban megállapíthatja, hogy egy konkrét mű vajon a magasabbrendű irodalomhoz vagy a nagyon fejlett belletrisztikához tartozik-e. De éppen ezért egyetlen ilyen elemzés sem mellőzheti – akár tud erről, akár nem – az itt döntő kritériumot, az esztétikai értelemben vett különbségtételt a nembeliben maradéktalanul megszüntetett partikularitás, és partikularitásként való konzerválása, olyan összefüggésbe való feldolgozatlan becsúsztatása között, amely megakadályozza, hogy megszűnjék. Ha a partikularitás megszüntetésének ezt a formáját nem találják meg, akkor nem kerülhet sor az alakok, helyzetek és sorsok hiteles esztétikai általánosítására, és a mű – esztétikailag nézve – vagy szükségtelenné vált részleteknél reked meg, vagy olyan absztrakciókig jut el, amelyek magánvalóságuk szerint visszatükrözhetik az élet részigazságait, de az ábrázolt tárgyakat nem

tudják valódi esztétikai tárgyiasságig emelni. De figyelemre méltó, és jellemző az itt elemzett helyzetre, hogy mindez hiányozhat egy műből, anélkül, hogy alakjainak és sorsainak „életigazságát", környezetének érdekességét, cselekménye feszültségét stb. el kellene veszítenie. Ellenkezőleg. Mindez közvetlenül éppolyan erőteljesen lehet meg benne, mint egy valódi műalkotásban, a különbség „csak" abban rejlik, hogy a műnek megfelelő, szükséges hatás más szintet ér el: a kellemesség, a partikularitás szintjét.

A két területet elválasztó szakadék áthidalhatatlan, egyúttal azonban összefüggésük sem bontható fel. Ahogy a művészet létrejöttekor az emberek életéből, hétköznapjaiból veszi tartalmait és kifejezési eszközeit, úgy tér vissza újból és újból, önmagát konstituálva, ehhez az alaphoz. És társadalmi egzisztenciájának és hatékonyságának mozgató ellentmondásossága abban rejlik, hogy ez az itt kimutatott kettős formában történik meg. Exkluzív művészek érzelmi utópiája az az álom, hogy csak valódi és nagy műalkotásokat volna szabad létrehozni. Ilyen követelményt még a legeslegnagyobb művészek alkotásaival szemben is csak utópisztikusan lehetne támasztani. Még az ő tökéletesség felé ívelő útjuk is szükségképpen problematikus, töredékes, sikertelen alkotásokon vezet keresztül. De ha a művészetnek (és nemcsak egy egyedi, esetleg mégoly nagy művésznek) mint az emberi társadalom eleven tényezőjének kell hatnia, akkor e társadalom közvetlen szükségleteiből kell kiemelkednie, és ha – tulajdonképpen először itt érve utol magát – csak viszonylag kevés műben emelkedik az emberiség ügyének valószínűtlen magaslatára, akkor ez nem azt jelenti, hogy az esztétikum ilyen egyedül hiteles megvalósulásai közvetlenül, reális közvetítések nélkül lehetségesek, és hogy elképzelhető az emberiség olyan társadalmi-történelmi állapota, amelyben az emberiségnek ezek a legmélyebb nembeli szükségletei kizárólag mint valódi, maradéktalan beteljesülések realizálódnak. E fejtegetések során a valódi, de éppen esztétikai értelemben problematikus művészeket és műveket figyelmen kívül hagytuk, és csak arra céloztunk röviden, hogy még teljesen problémátlan művészek életművében is milyen szerepet játszanak a problematikus elemek. Mert innen jutunk el ahhoz a szemszöghöz, amelyből a legnagyobb és legsokoldalúbb tehetségek korlátozottságát is felfedezhetjük. De az ebben rejlő ellentmondás tulajdonképpeni gyökerei még annál is mélyebben nyúlnak le az emberi élet talajába, mint ahogy ezt akár a jelen-

tős, elszigetelten szemlélt személyiségeknél látni lehetne. Sőt talán helyesebb volna, ha azt mondanánk, hogy az itt létrejövő kollíziók is csak annak az átfogóbb ellentmondás-komplexumnak a részmozzanatai, amelyet „az ember és a nem" megjelöléssel foglalhatnánk össze. „Csak az összes ember teszi ki az emberiséget" – ez áll, mint tudjuk, Wilhelm Meister tanító levelében. Vagyis magában véve, a lehetőséget tekintve, az egyes embernek nincs olyan tette, döntése, érzése és gondolata, amely valamiképpen ne torkollna az emberi nembe, nem tágítaná ki vagy laposítaná el, nem gazdagítaná vagy torzítaná, nem emelné fel vagy nem alacsonyítaná le azt.

Elutasítottuk már azt a nézetet, amely szerint a nem egyszer s mindenkorra rögzített szubsztancia, és a nemet mindig mint az emberi törekvések és szükségletek totalitásának eredőjét fogtuk fel. Ezért ez a nem életében történő összefoglalásuk szintén kettős jellegű: magánvalósága szerint minden ember minden rezdülése egyaránt tartozik saját magához és a nemhez; a nem élete, tovább és magasabb fokra való fejlődése azonban ugyanebből az okból kifolyólag nem lehet az egyes tevékenységek egyszerű összegezése. Azáltal, hogy a nem magáért való realitásként minden egyes ember életére – persze sokrétű közvetítések útján – szakadatlanul hatást gyakorol, és vele termékeny kölcsönös viszonyt tart fent, az egyszerű, mechanikus összegezés helyét spontán kiválasztásnak, meghatározott tendenciák uralmának, megerősödésének vagy elhalásának kell elfoglalnia. Ezt a kiválasztást objektíve spontán módon a társadalmi-történelmi fejlődés hajtja végre, persze az emberi aktivitások tartós közreműködésével. Itt is teljesen igazolódik az a hegeli–marxi tanítás, hogy az emberek maguk csinálják a történelmüket, persze nem önmaguk által választott körülmények között, és az elért eredmények alapvetően eltérnek szándékaiktól. Ez a mi problémánk szempontjából elsősorban a műalkotás és a vele kapcsolatos magatartás objektivitásának konkretizálását jelenti. Nyilvánvaló, hogy a valóság tudományos visszatükröződése számára az objektivitás az a kritérium, hogy az ábrázolt tárgyak és törvényeik a lehető legpontosabban megközelítik a tudattól függetlenül létező világot. Az is világos, hogy e kritérium az esztétikai visszatükrözésben szintén elkerülhetetlenül jelen van, de az egyedüli és végső döntést semmilyen körülmények között sem mondhatja ki. Inkább az a döntő, hogy az esztétikai általánosítás, az eredetileg adott egyedinek és partikulárisnak a különösségbe való felemelése csak

akkor hajtható végre, ha objektív törekvés mutatkozik a nembeliség felé. Az egyes művészeknek a saját koncepcióikban rejlő problematikus elemekkel való birkózása, amire imént utaltunk, éppen az itt elevenen ható ellentmondásosságra redukálódik: az esztétikai általánosítás tartalmát éppen az ábrázolandó tárgy egyediségének, éppígylétének olyan megragadása adja, hogy e tárgyak – egyediségként való megjelenésmódjuk megőrzése, sőt fokozása mellett – közvetlen és felidéző összefüggést mutassanak fel a nembelinek azokkal a mozzanataival, amelyeket a társadalmi-történelmi fejlődés mindenkori állása és jövő felé haladó tartós tendenciái határoznak meg. Amilyen szükségszerűen törekszik erre az alkotó, aki a dilettáns vagy a kontár szintje fölé akar emelkedni, olyan biztos, hogy nem adódhatnak olyan apriorisztikus vagy az individuumhoz csalhatatlan bizonyossággal hozzá tartozó tartalmak (és ezeket adekvát módon kifejező formák), amelyek e cél elérését vagy elvetését már jó előre meghatározzák. Igaz ugyan, hogy minden valódi műalkotás feltételezi az általa ábrázolt valóság mélyreható ismeretét, de ebben a tekintetben minden alkotási folyamat magában foglalja a kockázat elemét, azt, hogy az alkotó „hatot vagy vakot" szellemben veti magát bele a munkába.

Korábban, Goethe egyik jelentős mondására támaszkodva feltártuk már a forma esztétikai beteljesedése és a társadalmi megbízatás mélysége és egyértelműsége közti összefüggést. De e megbízatás belső erejének közvetlenül főként a beteljesülése iránt felszított vágy szélességében kell megvalósulnia. Tehát korántsem véletlen, hogy a művészet történetében a leglenyűgözőbb teljesítmények egy ilyen társadalmi megbízatás által tömegesen életre hívott termelést koronáznának meg; gondoljunk Shakespearere és az Erzsébet-korabeli drámára, amelyben az út közönséges, teljesen művészietlen vásári rigmusoknál vagy bohózatoknál kezdődik, és ügyesen kiváltott (a szó legtágabb értelmében), kellemes érzéseket keltő színdarabokon, jelentős, ám problematikus művészeken át vezet eddig az egyszeri megvalósulásig. És a valódi tényeket eltorzító zsenikultuszig jutnánk el, ha ez az áthidalhatatlan esztétikai távolság teljesen elhomályosítaná azokat a mélyreható kapcsolatokat, amelyeket a közös társadalmi megbízatás teremt meg. A korszak figyelmes ismerője tömegesen és rejtve megtalálhatja az összes imént jelzett fokon azt, ami Shakespeare-t legnagyobb alkotásaira, a *Hamlet*re vagy a *Lear*re, a *Macbeth*re vagy az *Othello*ra ösztönözte. Az irodalomtörténet

eltakarja az itt meglevő igazi összefüggéseket, amikor pusztán „befolyásokat" keres, s ezeket igazolni vagy cáfolni akarja ott, ahol objektíve a világérzés minőségileg különböző szintjein minőségileg különböző módon egy közösen átélt korszükségletet fejeznek ki.

Az egyéni indítékok, a társadalmi ösztönzések és kényszerek tehát együttesen megadják a mindenkori lendületet a nembeliség irányában, amelynek tartalmából maga a történelem menete választja ki azokat, akik értelmét átfogó és új, kimerítő és érzékletes módon fejezték ki. Itt e folyamatot, amely egy korszak összes esztétikai és álesztétikai tendenciáit felöleli, csak a kellemesség és a valódi művésziség viszonyának szempontjából vizsgáltuk meg. Már a belletrisztika elemzése is megmutatta, hogy a kellemesség szintjén maradó ábrázolás nemcsak az esztétikum összes formális kategóriáit hozhatja bizonyos sikerrel mozgásba, hanem éppen ezért képes lehet arra is, hogy a feldolgozott anyagot viszonylag messzemenőkig általánosítsa, és ezzel hatékonyságát a tisztán partikuláris-személyes körön túlra terjessze ki. (Ebben különbözik minőségileg a dilettantizmustól és a kontárságtól, amelynek szándékai sohasem általánosodhatnak a felidéző hatékonyságig.) Míg tehát a mindennapi életben a kellemesség élménye teljességgel meg szokott rekedni a közvetlen-személyes partikularitás szintjén, addig az ilyen élményeknek a művészet formális eszközeivel történő felidézése bizonyos, e szintet meghaladó általánosítást követel meg. Az ilyen általánosítások objektív alapját maga a mindennapi valóság s ennek következtében visszatükrözésének módja adja meg. Hiszen, mint láttuk, a szubjektív partikularitások igen nagy részét objektív szemszögből nézve társadalmi tényezők határozzák meg, anélkül persze, hogy a partikuláris személy szubjektivitásához való közvetlen kötöttségüket elveszítenék. Úgy látszik, ebben a helyzetben ellentmondás rejlik, amely elmossa az esztétikum és a kellemesség közti határokat. Ez a látszat azonban csupán azon alapul, hogy a mindennapi partikularitás imént jelzett szerkezete következtében a kellemesség közlése is objektivációs eszközöket követel, csakhogy ezek az ilyen általánosítások kerülő útjain tárgyilag mégis visszavezetnek a partikularitáshoz, és pusztán átélhetőbbé teszik ezt. Kant felfogása azért is leszűkíti a problémát, mert

úgy tünteti fel a kellemest, mintha a tisztán individuális szubjektivitásba volna bezárva.[33]

De ez csak a helyzet egyik oldala, a tiszta közvetlenségnek mint olyannak a mozzanata. Objektíve viszont, mint jeleztük, az ilyen élmények valamennyi szubjektuma egyúttal személyes közösségeknek (család stb.), egy társadalmi rétegnek, osztálynak, nemzetnek stb. a tagja, és bensőségének, amely a tiszta közvetlenségben önmagát hordozónak tűnik, részesülnie kell az ilyen vonatkozási komplexumokban; ezt azonban megteheti anélkül, hogy feltétlenül, sőt általában feladná közvetlen partikularitását. Ily módon az emberek társadalmi viszonylatainak legkülönfélébb rétegei összeolvadhatnak a partikularitással, sőt a partikularitásnak ezeket a társadalmilag közös formáit előtérbe állíthatják anélkül, hogy emiatt elvesztenék eredeti közvetlenségüket, vagy az általánosítások kerülő útján különféle formákban helyreállíthatják e közvetlenséget. Épp itt kezdődik az esztétikai formáknak a kellemesség átélhetővé tétele érdekében történő kihasználása; úgy látszik, a kellemesség itt érintkezik a legszorosabban a művészi megformálással, és mégis lényegileg itt van a legtávolabb tőle. Hiszen az emberek korlátozott körét emocionálisan már egy merőben dilettáns szinten is el lehet juttatni a kellemességhez azáltal, hogy közös emlékeiket felidézik, közös élményeikre céloznak stb. Innen kiindulva egyre magasabbra lehet emelkedni, míg a belletrisztikában megtévesztő módon művészethez hasonló képződmények valósulnak meg. De a választópont éppen ott van, hogy az emberiség ügyét a valódi művészet sem formálhatja meg, ha nem teszi érzékletessé és felidézővé azokat az objektív közvetítési formákat, amelyek a társadalmi élet mindennapjaiban tevékenykedő egyes embereket e társadalmi élettel összekötik. „Csak" abban különböznek egymástól, hogy a művészet a közvetítésekben, éppígylétét megőrizve, sőt, intenzívebbé téve, azokat a konkrét mozzanatokat tárja fel és domborítja ki, amelyekben a nembeliséggel való jelentős összefüggések érvényesülnek, míg a belletrisztika megreked az osztályjellegű, a nemzeti stb. elemek partikuláris ismérveinél, és csak azért folyamodik a forma gyakran virtuóz alkalmazásához, hogy az elvontan általánosító partikularitásnak egy ennek megfelelő hatékonyságot kölcsönözzön.

A kellemességnek és az esztétikumnak ezek a felettébb sok-

33. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 7. §.

rétű és bonyolult kapcsolatai tehát egy fontos konkrét esetben igazolták azt az általános megállapításunkat, amelyet az esztétikumnak, a művészetnek az emberek társadalmi életében betöltött szerepéről tettünk. Azt mondottuk: a művészet egyrészt a mindennapi élet szükségleteiből és törekvéseiből emelkedik fel, másrészt ábrázolt „világ"-a hatásával módosítja, gazdagítja az életet. A kellemesség fölöttébb fontos terület, amelyen e kölcsönös kisugárzások termékenyen és sokoldalúan hatnak. Két alapvető tényt persze sohasem szabad figyelmen kívül hagyni, ha az itt létrejövő sokrétű jelenségeket helyesen akarjuk megérteni. Először is nem feledkezhetünk meg arról a minőségi ugrásról, amely elválasztja az esztétikumot a kellemességtől. Tapasztalatilag bebizonyított, kétségbevonhatatlan tény ugyan, hogy az álesztétikai képződmények nem ritkán sokkal hevesebben és extenzíve erősebben hatolnak be az emberek mindennapi életébe, mint akár a legjelentősebb műalkotások, de ez a hatás – történelmi perspektívából – múlékony, és a nembeli tudatot tartósan mégis csak a valódi és nagy műalkotások formálhatják meg. Másodszor a kellemes korántsem olyan egyszerű és egyértelmű, mint ezt közvetlenségéből ítélve gyakran elképzelik. Közvetlenül ugyanis úgy látszik, mintha egybeesne az élet egy bizonyos követelményével. Ez a látszat nagyon sok esetben helyesen utal az objektív tényállásra: a hasznosság mellett kétségkívül a kellemesség az a külvilághoz fűző emberi viszony, amely a leginkább hozzájárul ahhoz, hogy létrejöjjenek és kifejlődjenek az ember életbevágó képességei, és önmaga megőrzésére és kibontakoztatására irányuló tendenciái. De a kellemesség lényegileg szubjektíven és partikulárisan tükrözi vissza a külvilágot, és ennek megfelelően reagál rá, és éppen ezért objektív következményeiben hol kedvezően, hol kedvezőtlenül befolyásolja a törekvéseket. Már a görög erkölcsfilozófia is nyomatékosan felhívta a figyelmet az itt működő dialektikára. Az egész mindennapi életet áthatja ez a dialektika, kezdve valamely ételen, amely valakinek ízlik, és ezért kellemes, de az egészségnek, amely szintén kellemes, sőt hasznos is, árthat, egészen a társadalmi élet által szolgáltatott különféle behatásokig, amelyeknél nagyon is gyakran fordul elő a közvetlenül kellemesnek és a tartósan károsnak ez az ellentmondása. Befejezésképpen csak arra a korábbi megállapításunkra utalunk, hogy ez az egész dialektika semmiképp sem érthető meg, ha figyelmen kívül hagyjuk a kellemesség létrejöttében és kihatásaiban egyaránt érvényesülő partikularitás társadalmi összetevőit.

Ha most e mozgásokat az esztétikumba való felemelkedés és az esztétikumnak a mindennapi életbe való visszaáradása szempontjából vesszük szemügyre, akkor világos, hogy itt túlnyomórészt a történelmi materializmus problémáival állunk szemben. Ugyanis minden további fejtegetés nélkül nyilvánvaló, hogy a társadalom mindenkori szerkezete és fejlődési iránya meghatározza a kellemesség tartalmát, intenzitását stb., és azokat az aktív és passzív kölcsönös vonatkozásokat is, amelyek az esztétikumhoz kapcsolják. Itt természetesen elvi jellegű típuskülönbségekkel találkozunk. Minőségileg más ugyanis a helyzet, ha az élet nagy tömegben állít elő olyan termékeket, amelyek világosan tendálnak a művészet irányában, mint a régi kézművességnek és az elmúlt társadalmi formációk analóg jelenségeinek esetében, vagy ha centralizált módon úgy állítják elő a kellemest, hogy az álesztétikai mozzanatok és motívumok a valódi művészettel folyó többé-kevésbé tudatos versenyben fejlődjenek ki, és absztraháló, partikularizáló irányban hassanak rá, ahogy ezt a mai sajtó, film, rádió stb. legnagyobb része teszi. A művészet és az ilyen termékek között mindkét esetben kölcsönös vonatkozások jönnek létre, mégpedig mindkét megadott irányban. Jellegük azonban, különösképpen magának a művészetnek a fejlődésével kapcsolatban, minőségileg különbözni fog. A kellemesség lényegileg önállósult „ipara", terjesztése érdekében kifejlesztett önálló technikája és forma fölötti uralma kétféleképpen is befolyásolja a művészetet: egyrészt a belletrisztika növekvő és autonómmá vált hatalma (magától értetődően minden művészetben, nemcsak az irodalomban) arra törekszik, hogy az esztétikum határait erőszakosan eltüntesse, és saját lényegét elhomályosítsa; másrészt a művészetet az ilyen tendenciákkal szembeni önvédelme művészileg egészségtelen, ezoterikus irányba szorítja, arra készteti, hogy önként és mégis kényszer hatására elzárja magát az élettől.

E kérdéskomplexumban különös helyet foglal el a dilettantizmus igen sokrétűen szétágazó problémája. A teljes jelenséget és történetét természetesen mégoly vázlatosan sem rajzolhatjuk meg. Az esztétika szempontjából az benne az érdekes, hogy az ember mindennapi életben gyakorolt tevékenységével van dolgunk, amely az esztétikai befogadás fokozódásához, intenzívvé válásához vezethet. A legpregnánsabban ez a zenei dilettantizmus esetében látható: a dilettáns reproduktív zenegyakorlata normális esetben nem lép fel azzal az igénnyel, hogy akár csak hasonlítson is a művészethez. De a játék, bármennyire hiányos legyen is művé-

szi szempontból, a zenei műalkotás iránt olyan érzéket, megértést, befogadókészséget fejleszt ki, amelyet közvetlen befogadással, egyszerű hallgatással rendszerint nem lehet elérni. Ez persze legkifejezettebb formája az olyan dilettáns aktivitásnak, amely a befogadói megértés elmélyülésébe és intenziválódásába torkollik. Más művészetek területén a dilettantizmus sokkal ritkábban vezet el ehhez a célhoz; kivételes eset, ha a dilettáns írogatás felébreszti vagy serkenti az irodalom iránti megértést. A rajzolásnál vagy a festésnél gyakrabban előfordulhat ez, noha itt is távol áll attól, hogy olyan általános legyen, mint a zenénél. A dilettantizmus totalitásából ezzel csak egy kis, noha fontos részletet ragadtunk ki. Mert a dilettánsok nagy része már a zenében is eltökélten megáll a kellemesség szintjén, és ha valaki például rajzolva rögzíti útivagy vándoremlékeit, akkor e tevékenységben nem feltétlenül kell olyan belső tendenciának rejlenie, amely a művészi befogadás fokozódására vezet. De ezzel még távolról sem merítettük ki a dilettantizmus pozitív vonásait. Goethe e kérdésről szóló, Schillerrel közösen kidolgozott feljegyzéseiben helyesen emeli ki: „Mivel a dilettáns a produktív erőt foglalkoztatja, olyasmit művel ki, ami fontos az emberben."[34] Mint minden olyan emberi tevékenység, amely a valóság visszatükrözésével kapcsolatos, és lényegileg a kellemesség területén érzi magát otthon, a dilettantizmus sokkal tágabb területet fog át, mint amit a művészetre és a művészet kihatásaira való törekvés betölthet. Elég azokra a műveltségelemekre utalnunk, amelyeket például a táncosi és színészi dilettantizmus tartalmaz. Goethe hangsúlyozza itt „a test kiművelését. A test minden lehetséges testi készségre ráhangolódik . . . A mozgások mértéke a fölösleg és a takarékosság között."[35] Ugyanígy nyilatkozik a költészetben megnyilvánuló dilettantizmusról is: „Az érzéseknek és nyelvi kifejezésüknek a kifejlesztése; a képzelőerő kultúrája, különösképpen mint az értelmi képzés lényeges része. A ritmusérzék kifejlesztése, a képzetek idealizálása a köznapi élet tárgyainál. A produktív képzelőerő felkeltése és a szellem legmagasabb rendű funkcióihoz való hangolása a tudományban és a gyakorlati életben is."[36] Goethe azt is erőteljesen hangsúlyozta, hogy mindezek a tendenciák ürességbe és semmiségbe is

34. Goethe, *Über den Dilettantismus*. Goethe, *Werke*. Weimarer Ausgabe I. rész. XLVII. köt. 302. l.

35. I. m. 304. l.

36. I. m. 312. l.

átcsaphatnak, és ha művészetté akarnak lenni vagy annak akarnak látszani, művelőiket eltávolítják az élettől és a művészettől is. Bármilyen oldalról közeledünk tehát az esztétikum és a kellemesség problémájához, egyrészt a kellemesnek az emberek mindennapi életében mutatkozó egyetemességébe, a két terület gyakran egybemosódó határaiba ütközünk, másrészt abba a ténybe, hogy radikálisan eltérő módon ítélik meg a partikuláris individualitás és az emberi nem viszonyát. Ez utóbbi persze olyan kérdés, amely messze túlmutat az esztétikán, noha mint láttuk és még látni fogjuk, kifejeződik benne az esztétikum alapvető kritériuma. Az ember egész életvitele végső soron attól függ, hogy létezése gyakorlati megvalósítása során milyen magatartást foglal el a partikularitás és a nem viszonyával kapcsolatban. A vallás és az idealista filozófia tudatosan és egyoldalúan a különbségtétel mozzanatát hangsúlyozza, és a kettő radikális elszigeteléséhez jut el. Minden lényegileg materialista etika, amely filozófiai szinten áll, az itt objektíve működő dialektikát gondolatilag akarja megragadni, és el akar jutni belőle az emberi cselekvés elveihez. Az ilyen irányzatoknak, mélyreható különbözőségeik ellenére, főként a vallással és az idealizmussal szemben megvan az a közös vonásuk, hogy a nembelit mint az etikai gyakorlat vezérfonalát a mindennapi ember természetéből akarják kibontakoztatni, mégpedig anélkül, hogy az ember egységét és emberi immanenciáját szétfeszítenék. Ezzel a legcsekélyebb mértékig sem gyöngítik le a nembeliség és a közvetlen partikularitás közt valóban meglevő minőségi különbséget – elég, ha a bölcs epikuroszi eszményére vagy Spinoza „amor dei intellectualis"-ára gondolunk –, de a minőségi ugrást elvileg, a transzcendens hatalmak mindenféle közbeavatkozása nélkül, az ember benső erői hajtják végre; ezt az álláspontot talán a legkövetkezetesebben Spinoza más összefüggésekben már ismételten idézett indulattana fogalmazza meg. Ez mint az ember életviszonyainak, természetének ismerete, és mint a mindebből szükségképpen következő magatartás, tartalmazza az ember partikuláris személyiségének és nembeliségének eleven dialektikus egységét: az ellentmondások egységét. Tehát Epikurosz elmélete a bölcsről minőségileg és a gondolkodói szint szempontjából éppoly élesen különbözik a vulgáris „hedonizmus"-tól, mint a valódi művészet a puszta belletrisztikától.

A valóság esztétikai visszatükröződése, a valódi művészi megformálás – akárhogy fejezné is ki a művész gondolatilag a világnézetét – a világ, az ember és emberiség lényegileg hasonló fel-

fogásán alapul. Ha korábbi fejtegetéseink során a partikularitás és a nembeliség ellentétében láttuk az esztétikum és a kellemesség pontos szétválasztásának a kritériumát, és egyúttal az élet és a művészet csaknem megszámlálhatatlan átmeneti jelenségére is felhívtuk a figyelmet, akkor csupán egy egészen általános helyzet szükségszerű következményeit alkalmaztuk speciális területünkre. Különösen frappánsnak látszik a nembeliség és a partikularitás összefüggése és szétválása a (materialista) etikában és az esztétikában. Ez a nagyfokú rokonság azonban nem vezethet egyszerű azonosításhoz, sőt a két terület egymáshoz való kritikátlan közelítéséhez sem. A két szféra szubjektuma és objektuma számára egyaránt messzemenő következményekkel jár az a tény, hogy az etika közege az élet, az emberi gyakorlat, míg a művészetben a valóság visszatükrözését hajtják végre. A hasonlóságok egyoldalú figyelembevétele az etikában olykor oda vezet, hogy az esztétikai kategóriákat megengedhetetlen módon az etikai tényállásokra alkalmazzák. Az ebből kinövő eltorzulásokat a következő fejezetben kissé részletesebben tárgyaljuk. Itt csak arra utalunk, hogy olyan tendenciánál, amely tisztán az emberi körön belül akarja megoldani az etikai problémákat, nagyon kézenfekvő, hogy ebben közeledést lássanak az esztétikumhoz, főként ha polemikusan kiemelik és hangsúlyozzák az elvont-transzcendens jellegű posztulátumok és erkölcsi parancsok elutasítását, mint ezt például Schiller teszi azokban a leveleiben, amelyeket Goethéhez írt a *Wilhelm Meister tanulóéveinek* etikai problémáiról.[37]

Jelenlegi problémánk szempontjából azonban még fontosabb a két szféra tárgyainak különbözősége. Miközben az etikaivá vált szubjektum a nembeliség csúcsára lendül fel, magatartását és cselekvését ehhez igazítva, természetszerűen arra törekszik, hogy szembeállítsa magával a világot, mégpedig úgy, ahogyan az létezik, és nemcsak amilyennek közvetlenül látszik; ilyen esetekben a világból való esetleges visszavonulás is azon a törekvésen alapul, hogy helyesen értékeljék a világ totalitását, igazi lényegét (Epikurosz). De az etika számára döntő, hogy a magatartás és az aktuális gyakorlat nem eshet közvetlenül egybe. Egyrészt ez utóbbit az előbbiből vezetik le, másrészt azonban minden egyes tettnek közvetlen választ is kell adnia a mindenkori „napi követel-

37. *Schiller Goethéhez, 1796. VII. 9-én.* Hogy magánál Goethénél nem az etika „esztétizálásáról" van szó, azt a legvilágosabban Novalisnak e regény ellen írott szenvedélyes bírálata bizonyítja. *Művei.* II. köt. 243–5. l.

ményekre"; ezzel az etikai magatartás az egyes cselekvések eredőjévé, beigazolásuk mértékévé válik, de azért tovább is szubjektív és objektív feltételük marad. A partikularitás és a nembeliség eleven dialektikája ezért egyaránt megjelenik az etikai gyakorlat szubjektumában és tárgyában, és ily módon a tulajdonképpeni világ a maga totalitásában az egyedi etikai cselekedet számára általános horizonttá és egyetemesen meghatározó perspektívává válik. E struktúra kényszerűen következik az etika gyakorlati-reális jellegéből.

Az esztétikum azonban lényegét tekintve nem maga a valóság, hanem annak visszatükröződése. Ez a valóság esztétikai reprodukciója számára a világnak egyedülálló hangsúlyt kölcsönöz. A világ mindenkor átélt részlete a kellemes élményekben mindig csak partikuláris. Az etika szemszögét imént tárgyaltuk, és korábbi fejtegetésekből tudjuk, hogy a tudományos visszatükrözés a világ lényegére, törvényszerűségeire irányul. Az esztétikai tételezésnek tehát az az egyedülálló specifikuma, hogy a visszatükrözött tárgyak konkrét és reális komplexumának egy világ jelentőségére kell szert tennie, hogy nemcsak mint konkrét tárgykomplexumot, mint a világ éppen fontossá vált részét kell átélni, hanem mint magát a világot. Most csak azt kell látnunk, hogy egyrészt a partikuláris egyént csak egy konkrét tárgykomplexum világszerű objektivitásának közvetítő élménye emelheti fel a nembeliségig, másrészt, hogy az esztétikai visszatükröződés világszerűsége éppen a nembelibe való felemelkedésben kapja meg objektivitása kritériumát. A „világ" és a nem tehát szigorúan korrelatív viszonyban áll egymással; ugyanazt a tényállást fejezik ki, először a szubjektum, másodszor az objektum oldaláról. Szubjektív nézőpontból csak éppen a legjelentősebb művészeknek arra az ismételten kifejezett intelmére utalunk, amely szerint nem szabad hagyni, hogy a (partikuláris) szubjektivitás belejátsszon az alkotás folyamatába, mert ez érzékenyen megzavarhatja annak a „világ"-nak az önhatalmú, egyéni életét, amelyet éppen a művészi szubjektivitás alkotott meg. A szükségszerű szubjektivitás mint a művészileg ábrázolt „világ" alapja, és az e „világ" felépítésébe, lefolyásába, éppígylétébe stb. való belevegyülésével szemben támasztott szigorú tilalom ellentmond egymásnak, ám ez az ellentmondás magától feloldódik, ha az eddigi fejtegetéseknek megfelelően tekintetbe vesszük a partikularitás és a nembeliség ellentétét és szoros összetartozását.

A tárgyi világ megformálásával kapcsolatban nagyon hasonló

ellentmondásosságra bukkanunk; ismételten hangsúlyoztuk, hogy az esztétikai visszatükröződésnek az objektív valóság hű képmását kell adnia; de egyidejűleg azt is megfigyelhettük, hogy az objektív valóság és a művészi képmás puszta megegyezése esztétikailag teljesen jelentéktelen marad, és nem ritkán még az esztétikai helyesség megzavarásához, sőt megszüntetéséhez is vezet, és hogy – kiegészítő ellentétként – nem kevés olyan eset adódik, amelyben éppen a közvetlen megegyezéstől való eltérés válik a művészi igazság alapjává (fantasztikus „világok"). Itt is az oldja fel az ellentmondást, hogy az ábrázolt tárgyaknak, vonatkozásaiknak stb. olyan összefüggésekhez kell vezetniük, amelyek megfelelő működési teret biztosítanak a mindenkori társadalmi-történelmi nembeliség kihatásainak. Az objektív valóság ábrázolásában elérhető hűségnek itt a döntő kritériuma. Filozófiailag úgy lehet ezt megokolni, hogy az ember a valóságban is csak az objektív realitással állandó kölcsönhatásban érheti el az igazi nembeliséget, és hogy meghatározott állapot, meghatározott fejlődési tendenciák és perspektívák adják meg az emberiség nembeli öntudatának elengedhetetlen előfeltételeit, tényleges megvalósulásának terepét. Azáltal, hogy a művészet – minden műfajban e kölcsönhatás összetevőinek konkrétan különböző kiválasztásával – az ábrázolás révén olyan „világot" alkot, amely lehetővé teszi e kölcsönhatások döntő, pozitívan és negatívan ható meghatározásainak maximális és legadekvátabb önkiélését, létrejön benne a nem öntudatának legmagasabb rendű objektivált formája.

E pontról kiviláglik, hogy a művészet formai elvei mint a maguk mindenkor egyszeri, konkrét és meghatározott tartalmának formái csak ebben az összefüggésben érhetik el valódi lényegiségüket. Ettől a tartalomtól elszigetelve megrekednek a partikularitás szintjén, és az, amit megformáltak, szükségképpen elveszti világszerű jellegét; olyan tárgyak véletlen komplexumává válik, amely az emberek meghatározott lelki állapotaival véletlenszerű viszonyban áll. E véletlenszerűséget nem szüntetheti meg egyetlenegy olyan kategória sem, a kauzális szükségszerűséget is ideértve, amelyet az ilyen döntő tartalomról leválasztottak. A szó legtágabb értelmében vett kellemesség az emberi tudatot éppen a végső véletlenszerűség ilyen szintjén rögzíti, bármilyen szigorú fiziológiai, pszichológiai vagy társadalmi kényszerűség formájában jelenik is meg közvetlenül. A mindennapi életet az esztétikai visszatükröződéssel ellentétben éppen a véletlennek és a szükségszerűségnek, a teljesen szubjektum nélküli objektivitásnak és a reá

való pusztán szubjektív reakciónak ez a korrelációja jellemzi, ahol is – közvetlenül – úgy látszik, mintha ezek tisztán a partikuláris egyéniségben gyökeredznének, noha az imént jelzett szükségszerű-véletlen módon determináltak. A kellemesség szintjén levő álesztétikai képződmények paradoxona éppen abban rejlik, hogy mozgásba hozzák a visszatükröződés és a kifejezés esztétikai eszközeit, és használatukban bizonyos körülmények között nagyfokú ügyességre tesznek szert, de a befogadó szubjektumot mindezzel a bőséggel mégis a mindennapi élet közvetlenségében tartják fogva. Tudjuk: az igazi művészet is felmond a mindennapi élet közvetlenségének, de csak azért, hogy műveiben megformálhassa a második közvetlenséget, a nembeli öntudatét, amely csak itt jelenhet meg megfelelő objektivációban. Ahol viszont a kellemesség felidézése uralkodó elvvé válik, ott az első és a második közvetlenség egybeesik, az első magába szívja a másodikat, vagyis a művészi alakítás formális erőit csak azért hozzák mozgásba, hogy az emberek mindennapi reakcióit világosabban rögzítsék, mint ez az életben lehetséges. Ez korántsem jelent feltétlenül fényképszerű, tisztán mechanikus ábrázolást. Ellenkezőleg, a partikuláris szubjektivitás épp itt ugyanolyan energikusan avatkozhat be a visszatükrözésbe, mint a nembeli szubjektivitás a hiteles művészetbe: hamis érzések, törekvések és kívánságok, amelyeknek a társadalmi fejlődés szükségszerűségén joggal kellene hajótörést szenvedniük, vagy csak véletlenül, kivételképpen volna szabad teljesülniük, és a mindennapok ábrándos „megszépítése" vagy árnyoldalainak hátborzongatóvá tétele stb. a közvetlen tárgyiasság „korrektúrájának" mozzanataiként szokott fellépni. De a visszatükröződés képe mindeme módosítások ellenére a mindennapok emberi szintjén reked meg, és itt – nem pedig elsődlegesen formális kritériumok következtében – határolódik el egyértelmű élességgel az esztétikum a kellemességtől; eközben azonban – és ez fejtegetésünk egésze szempontjából fontos – a kellemesség nem veszti el mindennapi életben elfoglalt jelentőségét, amely, mint láttuk, egyaránt lehet pozitív és negatív is, és nem mond le magának az esztétikumnak az Előttjében és Utánjában betöltött fontos szerepéről.

TIZENKETTEDIK FEJEZET

A TERMÉSZETI SZÉPSÉG PROBLÉMÁI

Az esztétika történetében a természeti szépség problémája arra a kérdésre koncentrálódik, hogy lehet-e szépség a művészeten kívül, és milyen jellegű a kétféle szépség viszonya. A természeti szépség fogalma ezért a legtöbb szerzőnél messze túlmegy a tulajdonképpeni értelemben vett természeten, és magára az emberre is kiterjed, mégpedig nemcsak mint természeti lényre (emberi test), hanem belső életére, társadalmi vonatkozásaira, intézményekre, a társadalmi eseményekre, történelemre stb. is. A szépség fogalmának ilyen kiterjesztése kettős elmosódottságot és meghatározatlanságot tételez fel benne; a szépség meghatározatlansága egyrészt „felfelé" nyílvánul meg, tehát az esztétika etikához, ismeretelmélethez, valláshoz stb. való viszonyában, másrészt pedig „lefelé", amiről a kellemesség tárgyalásakor már részletesen beszéltünk. Az alapvető fogalmak elmosódottsága és a szóban forgó tárgyi világ korlátlan általánossága az ilyen szemléletmódban szorosan összetartozik. Valójában egyrészt a szépnek és a jónak az összeolvadása, másrészt az elsődlegesen társadalmi jellegű jelenségek közvetlenül természetként, sőt a társadalmival ellentétes dolgokként való megragadása nagyon különbözik egymástól, és itt valódi, objektív természetükre kell visszavezetnünk őket; ezzel pedig – az esztétika hagyományos nézeteivel ellentétben – szét kell esnie e tárgykomplexum látszólagos egységének. Így az, amit az esztétika történetében többnyire mint egységet tárgyaltak, szétválasztott elemzéseket követel meg, éppen annak a megvilágítására, hogy a két komplexum mélyén rejlő filozófiai problémák minőségileg különböznek egymástól. Mivel az ember „szépségével" összefüggő problémák bensőségesebben kapcsolódnak a szépségfogalom „felfelé" való elmosódottságához, és mivel tisztázásuk – viszonylag – egyszerűbb, fejtegetésünket velük kezdjük meg.

Az esztétikai elvek etikába való behatolása, sőt az etika esztétizálása sem új jelenség. Csak azokat lepheti ez meg, akik az egyes szférák módszertanilag szükséges világos elhatárolását összetévesztik magának az életnek a valóságával, és nem veszik észre, mennyi absztrakció rejlik az ilyen „tiszta" formákban, és hogyan szokott átlépni az élet az ilyen szigorúan meghúzott határokon. Persze, az absztrakció ilyen esetekben korántsem jelent egyszerű, valóságtól idegen általánosítást, olyan szétválasztást, amely csak a gondolatok világában megy végbe. Az etikum és az esztétikum még gondolati „tisztaságában" is értelmes absztrakció, az élet valódi hatalmainak, valóban ható tendenciáinak fogalmi összefoglalása, és kettéválásuk, sőt olykor erőszakos szembeállításuk is a társadalmi lét követelményeként jelentkezhet.

Hogyan nyomulnak esztétikai mozzanatok, esztétikai kategóriák túlnyomórészt etikai – más esetekben metafizikai vagy vallásos – jellegű gondolatmenetekbe, és különösképpen hogyan történhet ez meg – mint látni fogjuk – olyan gondolkodóknál is, akiknek az esztétikummal és különösképpen annak tiszta formáival kapcsolatos alapvető beállítottsága inkább bizalmatlan, mint bizalomteljesen helyeslő? Azt hisszük, bizonyos döntő mozzanatokat könnyen megérthetünk az etikai magatartás legáltalánosabb struktúrájából. Mármost az etika lényegéhez tartozik, hogy a mindennapok partikuláris személyével parancsokat állít szembe. Minél inkább törekszik az erkölcsiség és az etika arra – és éppen ez fejleszti ki őket mint erkölcsiséget és etikát a joggal, hagyományos erkölccsel, konvencióval stb. ellentétben –, hogy parancsait az egyén belülről jövőnek, önmaga által vállalt kötelezettségnek ismerje el, annál világosabb, hogy a személyiség az ilyen aktusokban bizonyos értelemben kettészakad: a belsővé vált, morális vagy etikai parancsnak a szóban forgó ember saját akaratából, saját erejéből kell megvalósulnia, miközben legyőzi azt az ellenállást, amelyet ugyanannak az embernek az indulatai, előítéletei stb. támasztanak vele szemben. Ilyen dualitás persze felléphet a jog vagy a hagyományos erkölcs parancsainál is, de az ellentmondás itt többnyire a cselekvő egyének és az előírások objektív rendszere között feszül. Minden aszketikus világnézetben nyomon követhetjük a személyiség dualitása és egysége közt így létrejövő ellentmondást; kitűnő példa erre a kanti etika.

Mármost kétségtelen, hogy annak az osztálynak az álláspontjá-

ról, amelynek – legtágabb értelemben vett – érdekeit egy meghatározott moralitás vagy etika képviseli, annál több előnnyel jár ez a moralitás, minél kevesebb belső feszültséget, meghasonlást, kollíziót stb. váltanak ki parancsai az egyes emberekben, minél erőteljesebben válik belülről jövő működésük az illető személy akadálytalan, szerves önkifejezésévé. Másrészt természetszerűen sok emberben is kívánság ébred arra, hogy saját erkölcsi élete ilyen legyen. Mivel minden osztály egyes emberekből áll, a két itt említett indíték természetszerűen csak ugyanannak a társadalmi tényállásnak a két oldala, és belső összetartozásukon mitsem változtat, hogy a legtöbb bizonyítéknál, amely megismeréséhez rendelkezésünkre áll, a második oldal gyakrabban és energikusabban nyomul az előtérbe. Tehát magának az erkölcsiségnek a lényegéből fakad, hogy az ember olyan erkölcsös életvitelre vágyakozik, amelyben az etikai parancs a személyiség legbensőbb magvát fejezi ki, és innen kiindulva uralkodik az indulatok és érzések, a vágyak és gondolatok egész perifériáján, de nem dualisztikus-zsarnoki módon, hanem szervesen, mint az össz-személyiség érett kinyilatkoztatása. Ha ez a vágy adekvát gondolati kifejezésre tör, különösképpen olyan korban, amelyben maguk az etikai eszmények társadalmilag már vagy még problematikus módon jelennek meg, nagyon kézenfekvő, és történelmileg gyakran csaknem elkerülhetetlen, hogy esztétikai kategóriákban is kifejezésre jusson. Ugyanis a valóság esztétikai visszatükröződése mindig a külső és a belső, a tartalom és a forma, a jellem és a sors stb. érzéki-érzékletes egységét ábrázolja. A visszatükröződésben még az élet imént jelzett fajtájú kollíziója is kevésbé szakad szét dualisztikusan, és többnyire inkább koncentrálódik az emberekre, mint magában az életben. És ez nem azért történik, mert az esztétikai visszatükrözés kicsinosítja az élet konfliktusait, hanem ellenkezőleg, világszerűsége miatt, amely az emberi egyéniség végső egységét a legélesebb, legmegoldhatatlanabb kollíziókban is világosabban nyilvánítja ki, mint ez magában az életben lehetséges volna. Az esztétikai visszatükrözésnek ez a sajátossága a fent vázolt társadalmi szükségletre vonatkoztatva nagyon könnyen példaképnek hathat, és elősegítheti az esztétikai kategóriák etikába való behatolását. Mindez lehetséges, de persze nem szükségszerű.

De a görög etikában, ahol az etikai és esztétikai problémáknak ez az összefonódása először lépett fel hatékonyan, más motívumokat is figyelembe kell venni. Először is az antik kultúrában

jelentős szerepet játszik a viszonylag szabadon – nem teológiailag kötötten – mindig újonnan értelmezett mítosz. Itt főként azt kell figyelembe venni, hogy ebben az ősközösségre (mint aranykorra) való erős és eleven emlékezések hatottak. Az egyéni élet közösségben való felolvadásának problémánk szempontjából az a következménye, hogy az emberek olyan korszakban, amikor egyáltalán nem volt még jog, erkölcsiség és etika, teljesen természetesnek tartották, hogy gyakorlatukat az őserkölcs (Sitte) szabályozza, és ezért számukra egyáltalán nem létezett az a konfliktus, amelyről az imént beszéltünk. Ennek következtében az „aranykor" embereit, akiket a mítosz és költői, valamint képzőművészeti feldolgozása általánosan ismertté tett, minden bizonnyal úgy tekintették, mint akik az emberi létezés és gyakorlat szerves egységének ezt az eszményét testesítik meg. A gyakorlati magatartásnak ez az „esztétikai eszménye" tovább erősbödik, minőségileg más szinten a városállamok uralkodó nemesi rétegénél a kalokagateia ideológiájában. Az ilyen etikai eszmény alapjait egyrészt az a szükségszerűség teremti meg, hogy a hatalmat háborúság és politika (tehát: szónoki képességek) segítségével kell megtartani, másrészt a szabadidő, mint a kultúra alapja, amely együtt járt a „nyárspolgári" munka megvetésével, de a testi gyakorlatok erős kultuszával is. Itt nem ennek az életformának az esztétikai következményei a fontosak, hiszen világos, hogy ebből a művészet fejlődése számára egy teljesen normális társadalmi megbízatás fakad, amely a többiektől társadalmilag-történelmileg és esztétikailag csupán abban különbözik, hogy az alapjául szolgáló evilágiság és testi-lelki harmónia olyan művészetet bontakoztat ki, amelyre a szépség mint esztétikai kategória viszonylag problémamentesen alkalmazható. Ami magának ennek az élettartalomnak a problémáit illeti, a központi megjelölés sokértelmű csillámlásának – a szép jelentése elválaszthatatlan a nemestől, illendőtől stb. – addig nincs olyan következménye, amely az etikát összezavarja, amíg a magatartásmód a társadalmi életben nem ütközik a társadalmi létből származó önellentmondásokba. A bennünket érdeklő problematika tehát csak a poliszdemokrácia felbomlásának, Szókratész és Platón korának idejében rajzolódik ki egészen világosan.

Itt csak a társadalmi lét néhány olyan jelenségét soroltuk elő, amely problémánk genezise számára megadja a valódi alapokat. De rögtön hozzá kell fűznünk, hogy egy jelenség szükségszerű létrejöttének legigazibb történelmi megértése sem azonos tárgyi-filozófiai jogosultságának elismerésével. Hiszen az elvont konver-

gencia, amely a problémák legnagyobb fokú és leghígabb általánosságban történő tárgyalásakor mutatkozik meg, azonnal felbomlik, mihelyt a leghalványabb kísérletet teszik e kategóriák konkretizálására. Vegyük például a jelenség és a lényeg viszonyát. Esztétikailag a jelenség onnan kapja értékét, hogy adekvát, érzékifelidéző módon típussá emelt egyedi esetekben a második, esztétikailag megalkotott közvetlenség szintjén kifejezi a lényeget. Etikailag, mint láttuk, törekedni lehet ugyan egy olyan magatartásra, amelyben az, ami az emberek cselekvésében láthatóvá válik, megfelelően szem elé tárja erkölcsi bensőségüket. De még a lehető legnagyobb fokú megközelítésnél sem szabad a fontos különbségeket, sőt ellentéteket figyelmen kívül hagyni. Onnan adódnak, hogy az esztétikum a valóság visszatükröződésének sajátos fajtája, az etikum viszont maga a valóság, amely az emberi lényeg gyakorlati megvalósulását mutatja azokban a kölcsönös vonatkozásokban, amelyeket embertársaival tart fent. Ezért a két esetben a lényeg adekvát megjelenésének teljesen eltérő tendenciái és jelentései vannak. Esztétikailag a szó legszorosabb értelmében a lényeg és a jelenség egybeeséséről van szó, mivel ezek – éppen eme éppígylét közvetlen önállóságának segítségével – csak szerves, szétválaszthatatlan egységükben lehetnek az ábrázolt valóság világszerű egységének építőkövei. Az etikában a parancsok minden egyes megvalósulása annak a világnak a totalitására vonatkozik ugyan, amelyben végbemegy, de mivel itt egy társadalmi valóságról, nem pedig annak képmásáról van szó, ez a teljességre való vonatkozás csak hipotetikus, posztulatív lehet.

Ebből következik, hogy a jelenség és lényeg közti adekvát viszony az etikában egyrészt a szándék és tett közti belső viszony, az előbbi lehető legmegfelelőbb kifejezése az utóbbi jelenségformáiban, másrészt az etikai gyakorlat olyan megformálásának szándéka, hogy e gyakorlat következményeiben a lehető legteljesebben valósuljanak meg azok a tendenciák, amelyeken a mindenkori döntés alapul. Nyilvánvaló, hogy a második mozzanatnak csak megközelítő jellege lehet. Bármennyire el kell utasítania egy dialektikusan felépített etikának azt, hogy Kant vagy az egzisztencializmus értelmében a tiszta szándékra korlátozza magát, azzal is tisztában kell lennie, hogy a tett következményeire való irányulása csak posztulatív és megközelítő lehet. Ez korántsem zárja ki a gond és a felelősség maximumát, de a szándéknak és következményeinek szükségszerű egyensúlyát, kényszerű harmóniáját igen. Hiszen ennek elfogadása ellentmondana a társadalmi-tör-

ténelmi valóság legelemibb törvényszerűségeinek, nevezetesen annak, hogy az egyes emberek egyes cselekedeteiből (és ezek az etika tárgyai) rendszerint más jön létre, mint amit a szubjektív szándék célul kitűzött. De az etikai gyakorlatban a jelenség és a lényeg viszonya tisztán a szubjektum cselekvésére vonatkoztatva is minőségileg más, mint az esztétikai visszatükröződésben. Az etikában a lényegnek való megfelelést a jelenség tartalma döntötte el, és e megfelelés szintén csupán megközelítő jellegű; a jelenségforma szükségképpen másodlagos, járulékos, míg esztétikai szempontból éppen ez az egybeesés teljes, és a megfelelés közvetlen kritériumát a jelenségforma felidéző hatalma adja. Ez az ellentét természetesen nem abszolút, nem metafizikus; hiszen egyrészt az esztétikában a forma mindig egy meghatározott tartalom formája, másrészt a jelenség etikai konvergenciájának a lényegben szükségképpen formai következményei is vannak. Mindennek ellenére az etikumban a jelenség „esztétikai" hatásának lehetősége szükségképpen melléktermék marad, és az erre való törekvés múlhatatlanul egyedül döntő tartalmának meghamisításához vezet. Az első mozzanatnál, egy tett követelményeinek a világ folyásához való viszonyánál még szembetűnőbb ez az eltérés. Az esztétikai visszatükröződés világszerűsége a világfolyás rövidített, tipizált képmásának a művészi megformálás intenzív totalitásába való bevonását jelenti, és ez egy szimbolikussá vált egyedi esetben az emberiség öntudatába emeli azt az értelmet, amellyel a mindenkori tett az emberi nem fejlődése szempontjából rendelkezik. Mivel minden etikai gyakorlat e valódi összfolyamat mindenkori, egyedi mozzanatát alkotja, világos, hogy magában a valóságban egyetlenegy etikai döntés és egyetlen realizációja sem juthat ilyen közvetlen-szimbolikus jelentőséghez, különösképpen időszerűségében nem, noha az időszerűség éppen az etika számára döntő; legfeljebb akkor kerülhet erre sor – és akkor is csak viszonylagosan –, ha mindkettő a múltbeli történelmi folyamat részévé vált. De az eredeti etikai felelősség mind a döntés, mind pedig következményei szempontjából sokkal közvetettebben viszonyul az utóbbi szemszöghöz; ez sem azonos az esztétikai visszatükröződésben elért egységgel.

Mindezek a különbségek persze nem semmisítik meg azokat a hasonlóságokat, amelyek, mint ezt néhány példán megpróbáltuk kimutatni, az etikai gyakorlat lényegéből, társadalmi okaiból és következményeiből fakadnak. Az ilyen valóban meglevő hasonlóságok az erősebb különbözőségek mellett sohasem kuszálnák

össze az etika és az esztétika viszonyát, ha az idealista filozófia nem okozna zavarokat mindkét szférában. Az így létrejövő hibás értelmezések módszertanának helyes megértéséhez elegendő, ha a munka teleologikus mozzanatának idealista magyarázatára emlékeztetünk, ahol az a tény, hogy a munka célját a szubjektum eszmeileg tételezi, elég volt arra, hogy a teremtő istenről egész mítoszokat hozzanak létre. Az etikai teleológia azonban még belsőségesebb, még lelkibb, mint a munkáé, mert még ott is, ahol az etikai döntés tartalmát nyilvánvalóan kívülről jövő parancsok szabják meg, ezeket a szubjektumnak teljesen magáévá kell tennie, hogy a szubjektum legbelső mozgásaként nyilvánuljanak meg, és megőrizzék valódi etikai jellegüket. Itt tehát összehasonlíthatatlanul gyöngébb gondolati gátlások lépnek fel, amikor az idealista gondolkodás arra törekszik, hogy a valódi etikai teleológiát a valóság egészének eszme által történő áthatottságává önállósítsa, vagy a világtörténelmet a fény és a sötétség, a szellem és az anyag, a jó és a rossz harcára redukálja.

Az etikai teleológia ilyen önállósítása ezért az eszme mindenhatóságának gondolatához vezet; de az ilyen premisszákból olyan egyetemes kiterjedésű általánosítások következnek, amelyben a felismerhetetlenségig elhalványulnak az emberi magatartásmód, a valósághoz való viszonyok összes specifikus különbségei. Gondoljunk csak a tökéletesség fogalmára (amely ismét az eszme és a valóság fent megadott viszonyából vezethető le), ez minden idealista esztétikában vagy etikában döntő szerepet szokott játszani. Csernisevszkij helyesen hívja fel a figyelmet arra, hogy ez a fogalom, amelyet Hegel és főként Vischer az esztétikum specifikus kritériumának tart, elvontan egyetemes jellegű: „De ez a formális szépség vagy az eszménynek és a képnek, a tartalomnak és a formának az egysége nem olyan speciális különösség, amely a művészetet az emberi tevékenység más területeitől megkülönbözteti. Az emberi cselekvésnek mindig van egy célja, amely a tett lényegét szem elé tárja; cselekvésünk értékelése attól függ, hogy milyen mértékben egyezik meg azzal a céllal, amelyet el akarunk vele érni. Minden emberi művet kivitelezése tökéletességének foka szerint értékelnek. Ez általános törvényszerűség, amely egyaránt érvényes a kézművességre, az iparra, a tudományos tevékenységre és más dolgokra is."[1] A zavarok veszélyét még az idea-

1. N. G. Csernisevszkij *Válogatott filozófiai művei.* Akadémiai Kiadó 1952. 81. l.

lista filozófiáknak az a kényszere is növeli, hogy az objektív valóság különböző szemszögeinek és a velük kapcsolatos emberi magatartásmódoknak a viszonylatait elsődlegesen hierarchikusan kell rendeznie, és hogy az eszméhez való közelség, a tőle való távolság szükségképpen döntően határozza meg egy terület ilyen beosztásának jellegét és értékét. Mivel a társadalmilag, az osztályjelleg alapján meghatározott szükségletek mindig erőteljesen a hierarchikus beosztás irányában hatnak, a különös sajátosságnak ez az elmosódása sőt időnkénti megszűnése nagyon kedvez nekik. Ez nemcsak a különnemű dolgok egyneműsítését – a hierarchia egyik módszertani feltételét – könnyíti meg, hanem a hierarchikus ranglétra fokozatainak kiosztásakor alkalmazott önkényt is. A kritériumok így végbemenő elvont elhalványulása például lehetővé tesz egy olyan rangsorolást, amely szerint a természet többet ér, mint a művészet (Platón, Kant, Weisse), de egy radikálisan ellentétes beosztás is létrejöhet (Hegel, Vischer).

E módszert tovább fokozza, hogy az idealizmus szükségképpen túlbecsüli a formát a tartalomhoz képest. Ez az értékelő hierarchia olyan erős, hogy a filozófiai konstrukciókban gyakran ilyen polarizáció jön létre: legfelső csúcs a tiszta forma, amellyel már semmilyen tartalom sem áll szemben, a legmélyebb pont a káosz egy fajtája, olyan tartalom, amely egyáltalán nincs megformálva. Az ilyen felfogások az esztétikába és az etikába is behatolnak, különösképpen, ha megengedhetetlenül közel hozzák őket egymáshoz vagy még egyenlőségi jelet is vonnak közéjük. Shaftesbury például ezt mondja: „Csak a szellem ad formát. Förtelmes minden, ami szellem nélkül való, és a formátlan anyag a csúnyaság maga."[2] Ennek a tételnek, amellyel különféle változatokban gyakran találkozhatunk, csak egy idealista metafizika keretein belül van egyáltalán értelme. Ugyanis minden csak némiképpen is megfontolt ismeretelmélet pontosan tudja, hogy a forma és a tartalom kiegészítő fogalmak, és nem létezhet tartalom forma nélkül és megfordítva, hogy tehát egy tárgyról semmit sem mond az olyan kijelentés, amely szerint ez vagy az meg van formálva, ha korábban már a forma tartalmát és a megformálás módját pontosan nem határozták meg. Ebből – ismeretelméletileg – az következik, hogy a csúnya éppannyira csak megformált lehet, mint a szép. Esztétikailag (vagy ahogy Shaftesbury akarja: esztétikailag-etikailag) főként tartalmuk szempontjából mérhetők fel és érté-

2. A. A. E. Shaftesbury. *Die Moralisten.* Leipzig 1909. 185, 186. l.

kelhetők; csak innen kiindulva kezdődhet meg a különös etikai, illetve esztétikai formák vizsgálata. Ezenkívül az esztétikai formára jellemző, hogy esztétikailag egyformán hatékonnyá válhatnak benne az etikai szempontból szélsőségesen ellentétes tartalmak, ha arra a helyre kerülnek, amely a mindenkori esztétikai „világ"-ban megilleti őket, és az esztétikai megformálás mind elemi, mind tudatos pártossága megfelelően értékeli őket; ebben a tekintetben nincs elvi különbség Jago és Imogen, Raffaello egy Madonnája és Daumier egy karikatúrája között. Az etikai forma viszont egy szerkezetet szétrobbantó ítéletet mond ki a mindennapi élet forma–tartalom-viszonyáról. Ezenkívül az etikában még a mindennapi élet elvetéséről is szó lehet; Kantnál például az etikai magatartás radikálisan szétzúz a hétköznapi életben minden forma–tartalom-viszonyt, és szögesen ellentétessel helyettesíti azt. Mivel eközben a mindennapi élet formáit egyszerűen mint nem létezőket, vagy legfeljebb mint az egyedül helyes forma terhes akadályait tárgyalják, érthetővé válik Shaftesbury álláspontja, noha objektíve a mindennapi életben is mindig valami megformálttal van dolgunk. De ha az etikailag elvetendőt egy gonosz maxima hozza mozgásba, akkor nyilvánvaló, hogy az etikai forma–tartalom-rendszer egy másik, különnemű, ellenséges rendszerrel áll szemben, amely azonban szintén forma–tartalom-rendszer. A szétválás alapvető elve itt is tartalmi, és megteremti magának a saját formáját.

Ennek az elvnek igazsága és lényeges volta következtében érvényesülnie kell az életben, noha épp itt nagyon sok átmeneti jelenség lép fel, amely olykor eltereli a pillantást a döntő eltérésről. Elég, ha arra hívjuk fel a figyelmet, hogy mi a művészi hatás Előttjének és Utánjának jelentősége az esztétikai szféra számára. A tulajdonképpeni esztétikai befogadás mindkét kiegészítő szakaszában az életben álló, ott cselekvő módon elkötelezett egész ember a szubjektum, és ezért gondolkodásában és érzéseiben is túlsúlyra kell jutni a gyakorlat kategóriáinak – köztük az etikai kategóriáknak is, de természetesen nemcsak ezeknek. Másrészt akkor is helytelenül járnánk el, ha az etikai döntést, bármennyire kiemelkedik is végrehajtásának aktusa a mindennapi életből, elszigetelnénk az egész ember normális létezésétől. Ha az etikát nem redukáljuk a tiszta szándékra, mint ezt Kant és az egzisztencialisták teszik, a tett következményeiért viselendő felelősség, akárcsak a gyakorlat más területein, a tett felfüggesztését követeli meg, amikoris a legkülönfélébb motívumokat pro és contra mérlegelik.

Világos, hogy ilyen módon az életben a legkülönfélébb mozzanatoknak, köztük az etikai és esztétikai mozzanatoknak is, szakadatlanul át kell menniük egymásba. Ez azonban nem szüntetheti meg azt a fent kimutatott alapvető különbséget, amely az etikai gyakorlat specifikus jellege és az esztétikai visszatükröződés szintén specifikus jellege között fennáll. Annak a csodálatnak, amelyet például III. Richard szellemi képességei válthatnak ki, korántsem kell azzal járnia, hogy erkölcsösnek ismerjük el. Csak a társadalom válságos időiben, amelyek természetesen főként az emberek erkölcsi életét teszik problematikussá, jöhetnek létre olyan eltévelyedések, amelyek elvonatkoztatnak az etikai szubsztanciától, és megjelenésmódját, például szellemi fölényét, a megvalósítás eszközeinek „művészetét" elszigetelten, „esztétikailag" szemlélik.

Diderot a *Rameau unokaöccsé*ben nagyon világosan mutatta be az erkölcs „esztétizálásának" ilyen válságos kiéleződését. Beszélgető-társa, a zseniálisan züllött zenész szakértelemmel, kedvteléssel és csodálattal ecseteli egy zsidó renegát rafinált cselszövését, amellyel egyik volt hitsorsosát fizikailag és anyagilag tönkretette. A dialógus Diderot-ja erre ezt jegyzi meg: „Nem tudom, mi háborítson fel jobban: a renegát elvetemültsége vagy a hang, amellyel beszél róla." Kimondatlan gondolatai még világosabbak: „Elviselhetetlenné kezdett válni számomra ennek az embernek a jelenléte, aki egy szörnyű tettet, egy förtelmes bűnt éppen úgy tárgyalt, mint a festészet vagy költészet valamelyik műértője egy kitűnő mű szépségeit . . ."[3] Itt világosan látható az esztétikai paradoxonná vált erkölcsi perverzió.

A kérdés számunkra azért jelentős, mert itt az emberi élet, és főként a társadalmi és történelmi élet „természeti szépségének" problémáját vetettük fel, olyan kérdést, amely pl. Vischer esztétikájában nagy szerepet játszik; de még Vischer legjelentősebb kritikusa, Csernisevszkij is, aki joggal veti a szemére, hogy a művészetet a valóság elé helyezi – teljesen más indokok alapján –, elfogadja ezt az emberi élet „természeti szépségével" kapcsolatos magatartását. Kettőjük között az az alapvető ellentét, hogy Vischer esztétizálja a társadalmat és a természetet, míg Csernisevszkij maradéktalanul megőrzi velük szemben egészséges politikai-

3. D. Diderot, *Le neveu de Rameau.* Diderot, *Oeuvres.* Assezat-kiadás, VI. 456–7. l.

társadalmi-morális magatartását, és a művészettel kapcsolatos állásfoglalását ehhez igazítja.

Erről a kérdésről kissé behatóbban kellett beszélnünk, ugyanis ezen áll vagy bukik az emberi szféra, a társadalmi-történelmi élet „szépségének" egész elmélete. Az itt használt szépségfogalom sokértelműségét olykor világosan megérezték a görögök is, akiknél megkezdődött a szépség filozófiatörténeti szerepe. Amikor Platón Szókratésze az egész Erósz-vita szempontjából döntő beszédét megkezdi – a döntő etikai poénokra csak Alkibiadész fellépésekor kerül sor –, vázolja a bölcs Diotimával folytatott beszélgetését. E dialóguson belüli dialógus néhány replikával kezdődik, amely tudatosan megformált spontaneitásában alkalmas arra, hogy problémánkat közelebbről megvilágítsa. Diotima ezt kérdi Szókratésztől: ‚Mihez jut az, aki elnyeri a szépet?' – ‚Nemigen tudom' – mondtam – hogyan válaszoljak hamarjában erre a kérdésre'. ‚Hát akkor – szólt –, talán így: ha valaki felcserélné a szépet a jóra és azt kérdezné: Szókratész, ha a szerelmes jóra vágyik, mire vágyik?' – ‚Arra – mondtam én – hogy az övé legyen'."[4] Az a tény, hogy Szókratész tanácstalan, amikor a szépségről van szó, és azonnal helyes választ ad, amikor a jóságra fordul a beszéd, világosan mutatja, hogy a görögök számára a jó és a szép szintézise eredetileg és elsődlegesen etikai probléma volt, az etikum lehengerlő felsőbbségbe került, és körében az esztétikumnak olyan nemigazi kisegítő funkció jutott osztályrészül, hogy majdnem egy csupán díszítő metaforává halványult el; ez nemsokára, amikor az Erósz-elméletre térünk rá, még világosabban kitűnik majd.

E problematika komolyabbá és kifejlettebbé csak a modern korban vált. Diderot éles bírálata közvetlenül csak egyes személyek nézetei ellen irányult ugyan, de általános érvénye van, ha olyan emberi magatartásmódokra gondolunk, amilyeneket például a *Veszélyes viszonyok* ábrázol; a Valmonthoz vagy a Merteuil marquise-hoz hasonló alakok tetteire, gondolataira és szándékaira pontosan illik az a bírálat, amelyet Diderot a renegáttal kapcsolatban mondott. Ne cseréljük össze ezt az – „esztétikailag" – tükröződő, bűnös kalandorságot e kor egész erotikus fejlődésével. Például Casanova szerelmi élményeinek „tudatos", „tervszerű" eleme naiv-rafinált erotika, amely nem akarja a saját körét meghaladni; egy nő meghódításakor támadó nehézségek legyőzése itt magának az erotikának a szerves komplexumához tartozik, és az

4. Platón *Összes művei*. I. 635. l.

emiatt érzett öröm, az időnkénti büszke öntetszelgés, mint emberi magatartásmód semmiben sem hasonlít Valmont és Merteuil nihilisztikus, „esztétikai" szerelmi stratégiájához. Laclos regényével inkább Fielding *Jonathan Wild*ját lehetne összehasonlítani, noha ennek anyaga nem erotikus; persze Fielding állásfoglalása sokkal nyíltabban és eltökéltebben polemikus, mint Laclos-é; de bizonyos rokonság van az ábrázolt emberi magatartásmódok mint életjelenségek között – amelyeket különböző társadalmakban, különböző körülmények között, különböző érzületű és művészi irányú szerzők ábrázoltak. A társadalmi alapok hasonlóságaival és különbözőségeivel itt nem foglalkozhatunk, ha nem akarjuk e fejtegetések kereteit szétfeszíteni. Csak azt jegyezzük meg röviden, hogy amikor a forradalom után Balzac és Stendhal ilyen jellegű „stratégiai" magáncselekményeket ábrázolt – erotikával vagy anélkül –, akkor ezek már egy minden „esztétikától" megszabadított, tehát defetisizált formában tisztán társadalmi jelenségekként lépnek fel. A gyakorlati-emberi cselekvések „esztétikai" mércéje csak a *Bűn és bűnhődés*ben észlelhető újra, de a megváltozott társadalmi alapoknak megfelelően teljesen más arányokban, teljesen megváltozott hangsúlyokkal. Raszkolnyikov, aki bizonyos vonatkozásokban Rastignac töprengő, befelé fordulóbb, önmagát jobban szemmel tartó utóda, utolsó beszélgetéseiben haraggal utasítja vissza, hogy tettét bármiképpen is „esztétikai" kritériumok szerint ítéljék meg.

Az esztétikai és az etikai szempontoknak az emberi tettek és magatartásmódok értékelésekor végbemenő azonosítása különös árnyalathoz jut Németország klasszikus és romantikus korszakában. A *Wilhelm Meister*rel kapcsolatban jeleztük azt a finom iróniát, amellyel Goethe, különösképpen a „széplélek" alakjában és sorsában, megbírál minden olyan kísérletet, amely az esztétikai elveket a tevékeny élet maximáivá akarja változtatni. Hegel e kritikai irányra *A szellem fenomenológiájá*ban tért rá, ahol Goethéhez hasonlóan a „széplélek" magatartásmódját a realitáshoz fűződő viszonya szempontjából vizsgálja meg. Goethénél a különböző emberek jellemének, életpályájának stb. kontrasztjából indirekt módon tűnik ki a költőileg ábrázolt igazság, Hegel e kérdést, filozófiája alapvonalának megfelelően, mint az ember valóság-viszonyának, mint a külsővéválásnak egyik problémáját fogalmazza meg. Abból a helyes feltevésből indul ki, hogy egy valóban morális élet, olyan élet, amely a személyiséget etikailag meg tudja valósítani, csak a társadalomban jöhet létre, mégpedig

úgy, ha az ember küzdelmes kölcsönhatásban áll az objektív valósággal, embertársaival. Azáltal, hogy a „széplélek" – a művészialkotói folyamat életbeli karikatúrájaként – saját szubjektivitását egyedül uralkodó szubsztanciává alakítja, „elhamvad magában, s eltűnik mint alaktalan pára, amely levegővé foszlik széjjel... A valóság nélküli széplélek abban az ellentmondásban vergődik, amelyben tiszta személyes énje áll azzal a szükségszerűséggel, hogy külső létté váljék és valóságba csapjon át, tehát e meggyökeredzett ellentét *közvetlenségében*... mint ennek az ellentmondásnak a tudata, kibékíthetetlen közvetlenségében az őrültségig szétzilálódik és sóvárgó sorvadásban folyik szét."[5] Az egyén minden cselekvése és cselekvéséről való lemondása, amely nem objektív célokat tűz maga elé, és nem törekszik önmagának ezért a kiteljesedéséért, hanem megelégszik ezzel az „esztétikai" öntetszelgéssel, erre a sorsra jut, amelyet Hegel Goethénél is szigorúban határozott meg.

A polgári ideológia forradalom utáni válsága a német romantikában élte át első elméletileg kiépített megnyilatkozását. A közvetlen felszín azt mutatja, hogy radikálisan mentek végig az élet esztétizálásában, ahol Goethe megrekedt a félúton. Novalis „mágikus idealizmus"-a, amely Goethével szemben a csodálatos elem magasabb fokú valóságát próbálta bebizonyítani, a költészet és a művészet elveit közvetlenül az életre akarta alkalmazni, vagyis azt akarta kimutatni, hogy az alkotói szubjektumnak anyagával szembeni szuverenitása a valódi embernek reális környezetéhez való magatartására is érvényes. E romantikus elmélet figyelmen kívül hagyja, hogy az ilyen szuverenitás még a művészi alkotófolyamatban is fölöttébb viszonylagos; az anyag, a tárgy, a téma, a műfaj stb. a konkrét lehetőségek olyan mozgásterét teremti meg, amelynek elhagyása vagy felrobbantása megsemmisítené az esztétikai egységet, a megalkotandó mű esztétikai értékét. De az alkotás folyamatában a művész csak a valóság önmaga által visszatükrözött képeivel áll szemben, amelyeknek szintén megvannak ugyan a maguk önálló törvényszerűségei, de mégis egész másként viszonyulnak a szubjektum forma-akarásához, mint maga a valóság. Erre alkalmazva az ilyen világnézet nem más, mint illúzió, amelynek lényege, hogy a goethei „kompromisszummal" ellentétben azt hiszik, teljesen uralkodhatnak a valóságon; valódi tartal-

5. Hegel, *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó, 1961. 337. l. és 342. l. nyomán.

ma azonban egy társadalmilag meghatározott, ideológiailag álcázott tévedés: a romantikusokból egyszerűen hiányzik a bátorság, az energia és a képesség arra, hogy életüket a Lothario- vagy a Natalie-típus módján oldják meg.

A romantikának ez az oldala pontosan leolvasható ugyan műveikből, de önálló történelmi alakot is ölt Kierkegaard esztétikai írásaiban. Ezek közvetlenül a romantikához kapcsolódnak és úgy egészítik ki és magyarázzák meg azt, ahogy a hamvazószerda a karnevált. Ami ott puszta illúzió volt, itt már nyílt kétségbeesésként jelenik meg. Kierkegaard megírta Platón *Lakomá*jának ellendarabját, az *In vino veritas* című párbeszédes költeményt vagy filozófiát, amelyben szintén lakomát ülnek, és a résztvevők szintén a szerelmet, költészetet és az egyedül igazi életszférákba való felemelkedését magasztalják. De e világ legreprezentatívabb alakja, Johannes, a csábító végül az egész társadalmat mint a kétségbeesettek kórusát leplezi le. A romantikához képest leszűkül az a terület, amelyen az átélt „esztétikának" uralkodnia kell: a „költői élet", e típus központi feladata most már az erotikának az életben való uralmával azonos.[6] Kierkegaard túl okos volt ahhoz, hogy ne lássa ennek az élettartalomnak a megoldhatatlan problematikáját. Nem véletlen, hogy nála az életút esztétikai-erotikus és vallásos szakaszai belsőleg olyan közel kerültek egymáshoz; az ezeket összekötő etika üres és zavaros szofisztika a házasságról, amelynek egyrészt le kell győznie az esztétikumot, és másrészt ezzel egyidejűleg az etika esztétikai apológiáját kell adnia. A szélsőségeket a kétségbeesés köti össze, az, hogy az embert egyedi egzisztenciájára, megszüntethetetlen inkognitójára redukálja.

A Platón és Kierkegaard Erósz-dialógusai közti olykor filozófiailag komolyan gondolt, olykor parodisztikus párhuzamosság a végső világnézeti alapok bizonyos rokonságát mutatja, de egyúttal egy lényegileg kor-meghatározta radikális ellentétességet is. Jelzésszerűen beszéltünk már az etikum és az esztétikum, a jó és a szép sehol meg nem indokolt, mindig magától értetődőnek feltételezett platóni és plótinoszi azonosításának közös problematikájáról. Magánál Platónnál ez – viszonylag – kisebb nehézségeket okoz, mivel filozófiájának általánosan művészet-ellenes vonala nem hagy afelől kétséget, hogy a legkisebb eltérés esetén kíméletlenül félre kell vetni az etikum esztétikai díszítését. De még ott is, ahol – mint Plótinosznál – meg akarják menteni a művészetet,

6. S. Kierkegaard, *Entweder–Oder*. Drezda–Lipcse 224. l.

messzemenőkig hasonló helyzet alakul ki. Más összefüggésekben idéztük már az „intelligibilis szépségről" szóló fejtegetéseit; ezek egyrészt meglehetősen kiadósan merítenek a műalkotások jelenségformáiból és kategóriáiból, s ezt azzal az állítólagos érvvel kombinálják, hogy ott, ahol valóban léteznek, csak nem-igazi, másodlagos, nem-hiteles módon nyilvánulnak meg, míg igazi létezésüket a tisztán szellemi, túlvilági régiókban kell megkeresni és megtalálni. Ezek a gondolatmenetek nagyon világosan mutatják, hogy Plótinosz minden esztétikát a vallás körébe transzcendál. Annak, ami esztétikailag érzéki-érzékletes formában felidéző módon hatott, úgy kell intenzívebbé válnia és minőségileg felfokozódnia, hogy az ember túllendül minden érzéki korlátozáson és a tiszta intelligibilitás szférájában köt ki. A nem-érzéki, de éppen ezért mélyebben és tartósabban érvényes „érzékiségeknek" ez a vallásos koncepciója is bizonyos esztétikai elvek önállósításából jött létre. Korábban már említettük az esztétikai teleológiának ezt az idealisztikus, korlátlan általánosítását. Mivel itt – akárcsak a munkában – a kitűzött cél előbb van jelen a szellemben, mint az ábrázolt mű az érzéki valóságban, az idealizmus számára kézenfekvő, hogy ebből a következtetéseket levonja. Először úgy látszik, mintha a „nem-érzéki érzékiséget" gyakorlatilag-pszichológiailag már az is igazolná, hogy a művész „víziójában" a műalkotás szellemileg már teljesen kész, mielőtt a valóságban realizálódna. Bizonyos alkotók olyan kijelentései, hogy a megvalósult mű elmarad az eredeti „vízió" mögött, mintha nyomatékosan arra utalnának, hogy a művészek előtt lebegő, pusztán szubjektíve elképzelt formáknak, hangoknak, színeknek stb. a tiszta szellem ad átszellemült és bensőségessé tett érzékiséget, amelyet az anyagisággal átitatott és vele elkeveredett valódi világ semmiképp sem emelhet hiteles objektivációvá.

Ez azonban magábanfoglalja a vallásos misztikává vált filozófiai idealizmus második hipoosztázisát is, nevezetesen azt a hierarchikus gondolatot, hogy az alkotó feltétlenül magasabb fokon áll, mint az, amit alkotott. Mint a filozófiai idealizmus oly sok vallásosságba transzcendáló gondolata, ez is kritikátlanul általánosítja az ember és a munkatermék, a művész és mű teleológiai viszonyának közvetlenségét. Közvetlenül ugyanis – de csak közvetlenül, csak a mindennapi élet szintjén – valóban úgy látszik, mintha mindaz őt szolgálná, amit az ember létrehozott, tehát akaratának és célkitűzéseinek alá volna rendelve. Csakhogy a valódi viszony e közvetlen elképzelésnek éppen az ellenkezője. Képessé-

gei kibontakozásának magasabb szintjére csak szerszámainak, e munkát továbbfejlesztő munkatermékeknek, és annak a szabadidőnek a segítségével lendülhet fel, amelyet a munka fejlődése számára lehetővé tesz. Önmaga megalkotásának, az állati állapotból való kilépésének, kultúrája állandó kibővítésének és elmélyítésének azok a termékek az előrelendítői, amelyeket önmaga hozott létre. Minden egyes munkateleológiának ez az általános jellegzetessége fokozott mértékben érvényes azokra a társadalmi munkamegosztáson belüli magasabb rendű objektivációkra – mindenekelőtt a művészetre és a tudományra –, amelyek segítségével az ember úrrá lett és lesz az őt környező valóságon, és önkiteljesedését megvalósítja. Tehát ha már az emberi életben hierarchikus ranglétrát kell létesíteni az alkotó és az alkotás között, akkor az a megállapítás, hogy az ember önmagán túllépőt alkot, sokkal jobban felel meg az élet objektív tényeinek, mint az az idealista elképzelés, hogy az alkotónak feltétlenül magasabb fokon kell állnia, mint annak, amit létrehoz.

Ez a két tárgyiassági forma és fogalmi összefüggés – nevezetesen a magasabb rendű, intelligibilis „érzékiség" és az alkotónak művével szembeni feltétlen hierarchikus felsőbbsége –, a valódi tények önállósításának, eltorzított általánosításának ez a kettős eredménye annak a felemelkedésnek az implicit axiómája, amelyet az Erószról szóló tanítás hirdet. Az esztétikum lényegét és létezését, mint láthattuk, mindkét belőle merített, eltorzított kölcsön megszünteti, de oly módon, hogy úgy látszik, mintha fantomát nemcsak átmentenék az azonos jó és szép „intelligibilis" világába, hanem éppen az esztétikumnak ezek a kísértetiesen spiritualizált formái biztosítanák a formántúli „Egyhez" való fokozatos, lassú felemelkedést. Világos, hogy eközben az esztétikumból néhány absztrakció kivételével minden eltűnik, ami tulajdonképpen esztétikai. A földön pusztán a jó díszruhájává válik, hogy azután mindketten egyaránt megsemmisüljenek az önmagát megtaláló szellem dicsőségében. A szépség szerepe tehát arra redukálódik, hogy e fölemelkedés felé csalogassa azokat az embereket, akik még az élet érzékiségének foglyai; ha cselekvése lényegét valóban megértette, akkor a szépség egyre inkább túlvilágivá, érzékentúlivá válik, hogy végül a jóság puszta hasonlatává halványuljon. Úgy látszik ugyan, mintha az emberi szféra szépsége volna az a pont, ahonnan a tulajdonképpeni, igazi létbe át lehetne lendülni, de hogy ezt a fölemelkedést filozófiailag következetesen meg lehessen formálni, a platonikusoknak már a kiindulási pontot

is annyira ki kell forgatniuk eredeti valójából, hogy az esztétikumtól elvezető úton csak a teljesen tartalmatlan „szépség" szó marad meg.

Jelenlegi problémánk szempontjából az Erószról szóló tanításnak ez az eredeti felfogása azért olyan fontos, mert itt az ember „természeti szépsége" a legközvetlenebb formában, az emberek egymáshoz való erotikus-szexuális viszonylatainak formájában jelenik meg, és mert éppen ezeket teszik meg az etikumba való felemelkedés előrelendítőjének. Mindez kissé közelebbről világíthatja meg az utolsó, általunk eddig még nem tárgyalt problémát. A kérdés kettős: először is vajon annak, amit az egyik ember egy másik ember iránt érzett erotikus-szexuális vonzalom esetén a másikon „szépnek" lát, van-e valami köze, és ha igen, akkor mennyi köze van az esztétikumhoz, másodszor: vajon mennyire lehet (és egyáltalán lehet-e) innen kiindulni ahhoz, amit a platonisztikus Eros-tan az igazi etikához, sőt a lét „végső" és leghitelesebb formáihoz való felemelkedésnek fog fel. Platón is teljesen világosan látja, hogy a szexuális ösztön egyszerű kielégítésének nincs köze e problémához. Kora társadalmi-történelmi helyzetének megfelelően fejtegetése fővonalában a fiúszerelemben keresi azt az erotikát, amely itt egyedül szóba jöhet. A görög ókorban a puszta szexuális viszonyon tipikus módon mindenekelőtt a fiúszerelemben akartak a szó későbbi értelmében túlhaladni. A férfi és a nő közti szexuális viszonyok általános felfogására a legnagyobb mértékben jellemző Arisztipposznak, Szókratész egyik tanítványának Plutarchos-idézte kijelentése: „Ó én azt hiszem, hogy a bor és halak sem szeretnek engem, és mégis örömmel élvezem mindkettőt."[7] A szexuális viszonyoknak ez a fajtája minden bizonnyal az élet jelenségeinek abba a körébe tartozik, amelyet az előző fejezetben mint a kellemesség szféráját jellemeztük; itt nem tárgyalhatjuk azt a különös helyet, amelyet elfoglal benne. Csak annyit jegyzünk meg röviden, hogy noha közvetlenül mint tisztán fiziológiai (esetleg pszichofiziológiai) vonzalom jelenik meg, ez korántsem szünteti meg messzemenően társadalmilag-történelmileg

7. Plutarchos, *Vermischte Schriften.* II. köt. München–Leipzig 1911. 6. l. A szerelemről. Ha például Kierkegaard „csábító"-ja hasonló nézeteknek ad hangot, akkor ezek – az alapvetően megváltozott történelmi helyzetben – nem egy ilyen barbár-naiv felfogás utórezdülései, hanem kísérletek arra, hogy spiritualizálja és bensőségessé tegye a szexuális élet oly viszonylatait, mint amelyeket például Laclos ábrázolt.

meghatározott jellegét. A mindennapi életben mindenütt megfigyelhető, hogy olykor sokkal közvetettebb, olykor egyszerűen a divat által diktált befolyások hogyan hatnak persze gyakran tudattalanul arra, amit mindenkor közvetlenül szexuálisan vonzónak élnek át.

Persze valamennyi szexuális viszony – mindegy, hogy pusztán futólagos vagy mégoly állandó, mégoly sokoldalúan szenvedélyes-e – mindig két partikuláris személy viszonya, akik ezt éppen partikularitásában tartják fent; a partikularitás itt működő hatalma egészen az ember legspecifikusabb külső és belső tulajdonságáig, a találkozás körülményeinek hic et nunc-jaikor tovaillanó hangulatokig terjed. Közvetlenül nyilvánvaló az a megállapítás, hogy a partikularitásnak ez az abszolút uralma megnyilvánul a legendás, jelképpé vált szerelmi szenvedélyekben is. Hiszen a szerelmi szenvedélyt mindig a konkrét ember lobbantja lángra; testi sajátosságától esetleg legmagasabb rendű szellemi és erkölcsi tulajdonságaiig – a gyöngeségeket és hibákat is beleértve – épp olyannak kell lennie, amilyen, hogy tápot adjon e szenvedélynek. Ennek sajátossága és ereje éppen abban rejlik, hogy a szeretett embernek ezt a konkrét létét, ezt a partikularitását mint valami végsőt, megváltoztathatatlant, egyenesen szubsztanciát, sorsot fogja fel, ellentétben a társadalmi viszonylatok általános formáival, amelyekben nagyon gyakran tapasztalható az a törekvés, hogy a partnert saját céljainknak megfelelően – belsőleg vagy pusztán külsőleg – átalakítsuk. Igaz ugyan, hogy – mint láttuk – a mindennapi élet a partikularitás tulajdonképpeni birodalma; de egyúttal, azonos gyakorlati okokból, állandó az a törekvése is, hogy túlhaladjon rajta. De míg az ember a társadalmi-emberi létezés magasabb fokú objektivációira törekedve szükségképpen saját partikularitása folyamatos legyőzésére kényszerül, a nemi szerelem évezredek során kialakult sajátossága éppen a partikularitás feltétlen, fenntartás nélküli igenlése. A most kifejtetteket igazolja az a tény, hogy itt, mint az élet területén mindenütt, de még fokozottabb mértékben, a törekvések és beteljesülések hatalmas skálája létezik ugyan, a nemi ösztön egyszerű kielégítésétől a szerelmi szenvedély legmagasabb rendű formáiig, amelyekben az igazi szenvedélyek feltétlensége, kizárólagossága éppen abban a – gondolatilag, de csak gondolatilag – paradox módban fejeződik ki robbanásszerűen, amely az objektumban és a szubjektumban kölcsönösen abszolút tárggyá emeli a partikularitást, de minden egyéb-

ként meglevő különbség, sőt mély ellentét ellenére mindenütt a partikularitás ilyen igenlése következik be.

Marx minden mitikus mellékhatás nélkül, erőteljesen és tisztán fejezi ki ezt az érzést egyik szerelmeslevelében: „Irántad érzett szerelmem, mihelyt távol vagy, valódi alakjában jelenik meg, óriásnak látszik, akiben szellemem minden energiája és szívem egész jelleme összetorlódik. Ismét férfinak érzem magam, mert nagy szenvedélyt érzek, és a sokrétűség, amibe minket tanulmányaink és a modern műveltség belevon, és a szkepticizmus, amellyel szükségképpen minden szubjektív és objektív benyomásunkat kifogásoljuk, csak arra való, hogy mindnyájunkat kicsivé és gyöngévé, és zsörtölődővé és határozatlanná tegyen. De a szerelem (Liebe) nem a feuerbachi ember, nem a moleschotti anyagcsere, nem a proletariátus iránti szeretet (Liebe), hanem a kedves iránt, nevezetesen irántad érzett szerelem a férfit ismét férfivá teszi." A levelet számunkra éppen írójának személye teszi nagyon jelentős dokumentummá. Mert ha éppen Karl Marx az, aki életének e döntő viszonyából a proletariátus iránti szeretetét is kiiktatja – egész életműve alapját –, és legsajátabb személyes-emberi önigenlése lehetőségét éppen ebben a szerelemben látja, akkor világos, hogy itt – a nagy szerelem közvetlenül igaz valóságában – nem *A tőke* szerzőjéről és nem a forradalmi proletariátus vezetőjéről van szó, hanem két embernek: Karl Marxnak és Jenny von Westphalennek a partikuláris személyiségéről; de a nagy forradalmár, a korszakos jelentőségű tudós korántsem akarja életművét cserbenhagyni, hanem magában az életben talál egy archimedési pontot, ahonnan mint partikuláris személyiség megerősíttetheti és megerősítheti magát.

Még egy kérdést kell itt eldöntenünk: az élet e komplexumának a maga közvetlen létezésében van-e valami köze az esztétikumhoz? Van-e a „szépség" kifejezésnek, amely a szerelmesek szóhasználatában szakadatlanul szerepel, valamiféle belső tárgyi viszonya az esztétikumhoz? Marx imént idézett levelében erről is található egy nagyon érdekes részlet; felesége portréjáról így ír: „Ha rossz is a portréd, a legjobb szolgálatot teszi nekem, és most értem meg, hogy még a fekete Madonnák, az isten anyjának legócsároltabb portréi is miként találhattak új és új tisztelőkre, és még többre is, mint a jó portrék."[8] Itt annak elismerése a fontos,

8. *Karl Marx feleségéhez*, 1856. június 21-én. Nyilvánosságra hozta: Istituto Giangiacomo Feltrinelli, Annali I. Milano 1958. 158. l.

hogy egy szeretett asszony képmásánál a művészi szint, sőt a fényképszerűen eltalált hasonlóság is milyen kevéssé számít. Az a lényeges, hogy a képzelet kiindulópontot találjon, a távoli kedves jelenlétének szimbólumát. Az, ami a szerelmes számára szenvedélye tárgyánál tekintetbe jön, minden esztétikai szemponttal teljesen idegenül és heterogén módon áll szemben.

Ezt a tényt, amelyet mindezidáig az élet szemszögéből vizsgáltunk meg, a művészet gyakorlata is igazolja. Természetesen a nagy szerelmesek a művészet fontos témái, és mivel az esztétikai visszatükröződés végső valósághűségre ösztönöz, az ilyen alakoknak és viszonyaiknak imént elemzett partikularitása szükségképpen a művek felépítésének kiindulópontjává válik. Mindegy, hogy Trisztánról és Izoldáról, Rómeóról és Júliáról, Anna Karenina Vronszkij iránti vagy Thomas Mann-nál Putifárné József iránti szerelméről van-e szó, az ábrázolás kiindulópontja mindenütt a szeretők és a szerelmi viszony semmilyen kategóriának alá nem rendelhető partikularitása. Totalitásuk persze meghaladja ezt, azáltal, hogy – magának a szerelmi szenvedélynek a specifikus partikularitását megőrizve – e partikularitást a társadalmi-emberi történések összefüggésének egészébe illeszti be. Ez lehet, mint például a *Rómeó és Júliá*ban a feudális társadalom felbomlása is, amelyben egy ilyen szerelem puszta ténye e felbomlási folyamat összes motívumát és meghatározását mozgásba hozza, és immanens kollízióit felszínre hajtja. Ezáltal ez az életben partikuláris esemény – ismételjük: anélkül, hogy magán- és magáértvalóságában feladná ezt a sajátosságát – az esztétikai visszatükröződésben mint egy élet-totalitás mozzanata elveszti tisztán és kizárólag partikuláris jellegét. Korlátlanok azok a lehetőségek, amelyek eközben felvetődhetnek. Mindazok a problémák, amelyekre a szerelemnek az ember egész életében betöltött szerepével kapcsolatban csak mint itt nem tárgyalható kérdésekre utaltunk, adják azt a valóságot, amelynek esztétikai visszatükröződése a művészet elé olyan perspektívát tár, hogy ezt a partikularitást megőrizve a művészi általánosságba, a tipikusság különösségébe emelje fel. Ilyen összefüggés nélkül a legvalódibb módon átélt és legpontosabban ábrázolt szerelmi történet is banálissá válik, mivel a tárgy partikularitása csak magában az életben, és nem visszatükröződésében, kizárólag a résztvevők, nem pedig az egyetemes befogadás számára patetikus és megindult, mély és jelentékeny; egyszerű, mechanikus ábrázolása tehát az eredeti partikularitást legfeljebb egy hamis érdekességig fejlesztheti. Másrészt persze a sze-

relem partikularitásának túlontúl direkt megszüntetése, amellyel akkor találkozunk, ha társadalmi-történelmi jelentőségét túlontúl direkt módon dolgozzák bele lefolyásába és jellegébe, magának a szerelemnek az ábrázolását teszi sápadttá és elvonttá. Ezt láthatjuk, a *Rómeó és Júliá*hoz képest, már az *Ármány és szerelem*nél is, még nagyobb mértékig Hebbel drámáiban, főként az *Agnes Bernauer*ben.

Az esztétikai visszatükrözés, a művészi megformálás tehát itt – akárcsak az élet minden fontos jelenségénél – egy specifikus sajátossághoz kapcsolódik, és csak annyiban haladja ezt meg, amennyiben az élet teljes összefüggésében, végső soron az emberi nem öntudatára vonatkoztatva, új megvilágításba kerül. A szerelemnek, tárgyainak és szubjektumainak, bonyodalmainak és sorsainak esztétikai visszatükröződése tehát semmilyen elvi tekintetben sem különbözik más jelenségek ábrázolásától; éppen specifikus sajátosságuk megőrzése mutatja az élet más tárgyaival való elvi azonosságukat, mivel e visszatükröződésre általánosan az a jellemző, hogy tárgyaiban megmenti és kiemeli a specifikumot. Ez persze az esztétikai megformálás új közvetlenségében – éppen az emberi nem öntudatára való vonatkoztatottsága miatt – másként, konkrétabban és egyúttal általánosabban jelenik meg, mint a mindennapok eredeti közvetlenségében. Kétségkívül ez történik az erotikum esztétikai visszatükröződésében is. Heine pontosan megértette ezt, amikor a reneszánszot jellemezte, amelyet a középkori világnézettel szembeni lázadásnak fogott fel, és ezért párhuzamba állította a reformációval. Ezt írja: „Itália festői talán sokkal hatékonyabban polemizáltak a papsággal, mint a szász teológusok. A virágzó hús Tizian festményein színtiszta protestantizmus. Vénuszának ágyéka sokkal alaposabb tétel, mint azok, amelyeket a német barát a wittenbergi templom ajtajára ragasztott."[9] Itt teljesen világossá válik, hogy Tizian aktképei világnézeti szintre emelik azt, ami egy meztelen női testben erotikusan-szexuálisan vonzó: az aktkép mint az emberi jog proklamációja jelenik meg, amely a partikuláris létezésnek az erotikában (de nemcsak itt) való kiélését követeli meg, radikálisan szakít a középkori aszkézissel és ezzel elveszti partikularitását, azt, hogy egy másik emberrel meghatározott viszonyban levő meghatározott ember éppígylétére korlátozódik.

9. Heine, *Die romantische Schule*. Heine, *Werke*. Elster-kiadás, V. köt. 227. l.

E probléma filozófiailag józan és elfogulatlan vizsgálatát az esztétikában általában az a hierarchikus kérdésfeltevés zavarja meg, hogy vajon a természeti szépség magasabb fokon áll-e, mint a művészi szépség. Mindenekelőtt a hierarchikus kérdésfeltevés, bármelyiknek kedvez is, annyiban előlegezi dogmatikusan a döntést, hogy a természeti és a művészeti szépség bármiféle, esztétikai-hierarchikus elrendezése mindkét területet egy egységes esztétika részévé változtatja át. Az a kérdés, hogy vajon természeti élményeink (vagy egy részük) valóban esztétikai jellegűek-e, eleve igenlő választ kap, és ez megakadályozza e probléma elfogulatlan tárgyalását. Mint láttuk, e dogmatikus egyneműsítés legkövetkezetesebb formája a platóni eszmetan, amely már az objektív valóság tárgyait is képmásoknak fogja fel, és az esztétikai visszatükröződést ezzel a képmások leképezésévé degradálja, ami egyúttal a hierarchikus kérdést is apriori eldönti az elsődleges képmások javára. De maga a hierarchikus kérdésfeltevés, a most vázolt dogmatikától eltekintve, meghamisítja az emberi élet különböző komplexumai közti valódi viszonylatokat is. Ezek együttesen konkrét totalitást alkotnak, amelyben a gyakorlati megvalósulások során természetesen mindig ad hoc rangsoroknak kell létrejönniük. Ezeket azonban sohasem lehet és szabad az adott összefüggésben betöltött tárgyi funkciójukon túl általánosítani. Hiszen már a legegyszerűbb mindennapi gyakorlat is fölöttébb bonyolult dialektikus vonatkozásokat mutat itt; gondoljunk például (a szó legtágabb értelmében vett) munkaeszközre, amely a mindenkori egyedi elvégeznivaló vonatkozásában puszta eszköz, és ezért alá van rendelve a mindenkori konkrét célkitűzésnek, míg egy időbelileg és társadalmilag kiterjedtebb összefüggésben a munkaeszközök fejlődése tesz szert bizonyos fölényre, a mindenkori konkrét munkával szemben. Magától értetődik, hogy az egyes jelenségkomplexumok bonyolultabbá válásával e dialektikának és vele együtt az egyes elemek rangsorában bekövetkező állandó relativizálódásnak szakadatlanul erősbödnie kell.

Az eddig jelzett szempontokon kívül olyan előítélet is gátolja e jelenségek helyes megértését, mintha a természet magánvalója lenne a visszatükröződés mindkét fajtájának és az általuk kiváltott emócióknak a közös tárgya. Egy ilyen felfogás nagyon közel fekszik az idealista filozófiához: szerinte minden az eszméből származik, és csak az a fontos, hogy a természeti és művészi szép-

ség közti helyes hierarchikus viszonyt rögzíteni lehessen e szépségek lényegéből mint az eszme objektivációiból, képmásaiból stb. De a régi, mechanikus materializmus is többnyire azt az álláspontot képviseli, hogy a magánvaló természet közvetlenül hozza létre a saját szépségét. Az ilyen pozíciókból általános filozófiai jellegű ellentmondások adódnak, és ezek megoldása eltávolíthat néhány akadályt e problémakomplexum tisztázásának útjából.

Ha következetesen végiggondolnánk e nézeteket, arra a következtetésre kellene jutnunk, hogy a szépség természetfilozófiai kategória. Nemcsak minden egyes tárgyat a maga éppígylétében, hanem gyakran a legkülönfélébb alkotóelemek minden együttesét is, ha lángralobbanthatja a szépség élményét, éppen szépségében, a magánvaló természeti erők termékének kellene felfogni. Tehát az objektív valóság olyan visszatükröződésének kellene létrejönnie, ahol épp azok a meghatározások, amelyek egy ilyen tárgy vagy komplexum létét determinálják, s amelyek összegén és összességén magánvalója nyugszik, a szubjektum számára a tudattól független objektivitásként lépnek fel, s e szubjektumban adekvát számunkravalóvá válnak; olyan számunkravalóvá, amelynek objektív, magánvaló tulajdonságaihoz az a bensőleg szükségszerű jelenségmód is tartozik, amelyet általában természeti szépnek szoktunk nevezni. Ebből a helyzetből először is a következő antinómia jön létre: vagy mindennek, ami a természetben törvényeinek működése révén létrejön, egyéb szükségszerű tulajdonságaival egyidőben szépnek is kell lennie, vagy pedig a természeti törvényeknek objektív kölcsönhatásukban részint szép, részint nem szép tárgyakat és tárgykomplexumokat kellene létrehozniuk; de eközben helyes megragadásukból ama konstelláció törvényszerűségének is ki kellene tűnnie, amely valami szépet, illetve nem-szépet létrehoz. Egyszóval: a természet és a természeti törvények helyes megismerésének azokat az összefüggéseket is fel kellene tárnia, amelyek a természeti szépséget létrehozzák; ennek – az emberi megismerésben is – ugyanazon a módszertani szinten kellene helyet foglalnia, mint a természet tárgyiasságával és törvényszerűségével kapcsolatos egyéb észleléseknek és fogalmaknak.

Ilyen nézetek teljesen következetesen csak Kepler asztronómiájának abban a részében jelentkeznek, ahol az égitestek mozgásában, távolságaiban stb. ugyanazokat a számviszonyokat állapítja meg, amelyek a zenében a hangok akusztikai viszonylatainak fizikai-matematikai alapját tükrözik vissza. Ennyiben objektív természettudományos megállapításról van szó, amelynek helyességé-

ről természetesen csak a szaktudósok mondhatnak ítéletet. Itt az esztétika álláspontjáról csak azt kell megkérdezni: feltéve, hogy Kepler összes állítása pontosan helytáll, miért bizonyítja ez, hogy a zene objektíve létezik a természetben mint „természeti szépség"? Hiszen Kepler csak azt mutatta meg, hogy az égitestek mozgásában ugyanazok a matematikai arányok ismerhetők fel, mint a zene alapjául szolgáló akusztikai viszonylatokban. De egyrészt Kepler maga mondja, hogy az égben nincsenek hangok; ebből azonban az következik, hogy ezek az arányok egybeesnek ugyan az akusztikaiakkal, de lényegüket tekintve korántsem kell mindig csak hallható sorok matematikai általánosításainak lenniük. Másrészt a zenének mint esztétikai jelenségnek a tárgyalásakor láttuk, hogy ezek a viszonylatok az emberek zenéhez való auditív viszonyának alapjai, a zene lehetőségének alapjai ugyan, de ami a zenét – esztétikai értelemben – zenévé teszi, annak feltétlenül meg kell haladnia az ilyen arányosságokat, ezeket a zene csak anyagnak használhatja fel. Tehát még ha engedékenyen elismerjük is, hogy objektíve egészen más természeti jelenségek messzemenő hasonlóságokat mutatnak a zene meghatározott fizikai alapjaival, akkor sem bizonyítottuk be a legcsekélyebb mértékig sem, hogy a természetben, az emberek körén kívüleső világban létezik olyasvalami, ami az igazi zenével valóban analóg lenne. Az ilyen megfontolások jelzése semmit sem mond Kepler eme elméleteinek helyes vagy hamis voltáról, értékéről vagy jelentéktelenségéről. Pusztán arra utal, hogy a „világok harmóniája" sem bizonyítja, hogy a természet ebben az esetben valami esztétikumot produkált.

Már itt felbukkan a természeti szépség filozófiai megalapozásának leglényegesebb nehézsége: minden egyes olyan jelenség teleológiai jellege, amelyet esztétikainak jelölhetünk meg. Éspedig nem csak az egyes tárgyak, hanem összefüggéseik, kölcsönös vonatkozásaik is teleológiailag determináltak. Ha például a természet egy szikla szépségét mint szépséget hozta létre, akkor egy együttes – például egy őz áll a patakparton a lebukó nap fényében – gyakoribb, fontosabb szépségének is szükségképpen ilyen objektíve determinált eredete van. Ha tehát a természeti szépséget objektív természeti törvények közvetlen termékének akarjuk felfogni, akkor a természeti törvényekben, amelyek a tárgyak létét és változását, mozgását és viszonylatait uralják, egy szépségre irányuló teleológiai tendenciát kell kimutatnunk. Ez az idealista filozófia és főként az objektív idealizmus jelentékeny része

számára nem jelent különös nehézséget: ahol feltételezik a világegyetem teremtő istenét, akinek teremtő akarata a jelenségeket létrehozza, ott ebbe az akaratba a szépségre való törekvést is minden nehézség nélkül bele lehet helyezni. És még miután a természettudományok fejlődése legyőzhetetlen akadályokat állított az elé, hogy a teleológiát a természetszemléletbe közvetlenül be lehessen vinni, a munkateleológia általunk már ismert idealisztikus önállósítása, az az elmélet, hogy az alkotó mindig magasabb fokon áll, mint az, amit megalkotott, egy – mégoly törékeny – alapot adhat a természeti szépség levezetése számára. Ez látható a XIX. században Weisse esztétikájában, aki ebből a feltevésből kiindulva az alkotó géniuszt magasabb fokra emeli, mint az esztétikai műalkotást, hogy a természeti szépségben, mint a zseni objektív formájában, az esztétikum legmagasabb fokát lássa.[10] Weissét azokra a fölöttébb mesterkélt konstrukciókra idézzük kirívó példának, amelyek segítségével a modern korban az objektíve létező természeti szépséget mint a természetben működő szellem termékét vezetik le.

De a régi stílusú materialista filozófiára is érvényes az az alapvető ellentmondásosság, hogy a természettudományok fejlődése az össztermészet korábban naivan kezelt teleológiai jellegét eltávolítja a világképből, egyúttal azonban feltételez egy természeti szépséget, mint a „vakon" működő erők és törvények termékét. Nagyon gyakran megvan benne, mindenekelőtt emocionálisan, az a szükséglet, hogy a természet tökéletességét hirdetve még erőteljesebben hangsúlyozza a létnek a gondolkodással, a természetnek az emberrel szembeni elsőbbségét és ebből kiindulva bebizonyítsa, hogy a természet által törvényszerűen előidézett szépség objektíve létezik. Még az egyébként fölöttébb éleselméjű és kritikai szellemű materialisták sem vették észre, hogy eközben a természeti törvényszerűség és a teleológia fent idézett antinómiájának csapdájába esnek. Amikor Diderot *Tanulmány a festészetről* című művében abból indul ki, hogy a természet nem alkot semmi „inkorrekt"-et, akkor látszólag csak azt állítja, hogy az egyes természeti törvényszerűségek, az egyes tárgyakat közvetlenül meghatározó oksági sorok összjátéka teljesen súrlódásmentesen működik. De ha egy ilyen feltételezést végiggondolunk, akkor a „harmonia praestabilita"-nál, egyfajta szakadatlanul működő világteleológiánál kell kikötnünk. És ezt a fejtegetésének követ-

10. Ch. Weisse, *System der Aesthetik*. II. köt. Lipcse 1830. 418. l. és köv.

kezetes materializmusával szemben táplált gyanút tovább erősbíti a következő mondat, amelyben kijelenti: „az összes létező lények közül egy sincs, aki nem olyan volna, amilyennek lennie kell (németül: soll)." Már ez a „kell" is valamiféle teleológiát visz a természetbe, mert ha nem feltételezünk egy mintaképet mint célt, akkor a Legyen (Sollen) fogalmának a levéssel szemben nincs értelme. Annak elismerésében sincs semmi a Legyenből, hogy az oksági sorok kombinációi idézik elő a lét fejlődését, tipikus folyamatait, tipikus formáit; teleológia nélkül, a fejlődés idealista értelmezése nélkül a nem egy példányával szemben nem állítható fel az a követelmény, hogy mintegy a lehető legtisztábban meg „kell" magában testesítenie a nem tipikus tulajdonságait.

Goethe, a dialektikus természetkutató és esztéta, aki a materializmus ismeretelméletének tekintetében távolról sem volt olyan következetes, mint Diderot, sokkal józanabbul ítéli meg e helyzetet. Azzal az állítással, hogy a természet nem hoz létre semmi „inkorrekt"-et, a sajátját állítja szembe, amely szerint sohasem hoz létre semmit, ami „következetlen". Az ellentét nyilvánvaló. Diderot meghatározása az esztétikáról – sőt a francia esztétika meghatározott fejlődési fokáról – került a természetbe; a művészi képződmény korrektségéért folyó harc a XVII–XVIII. század vitáiban fontos szerepet játszik. A Goethe által javasolt változtatás, amely szerint a természet semmi olyasmit nem hoz létre, ami következetlen, sokkal óvatosabb megfogalmazású; a természeti tárgyakból kiküszöböl minden beléhordott teleológiai-esztétikai elemet, és ennek az alapkoncepciónak megfelelően Goethe a diderot-i megfogalmazás helyett, amely szerint a természeti jelenségek olyanok, amilyeneknek lenniük kell, azt a formulát javasolja, hogy mindig olyanok, amilyenek lehetnek, vagyis amilyenné a természeti erők pontosan ritkán kiszámítható kölcsönhatásainak, kereszteződéseinek stb. következtében szükségképpen fejlődniük kell; Goethe mindenesetre olyan szükségszerűségre utal, amely megszüntethetetlenül magában rejti a véletlen elemeit. Ebből továbbá annak elutasítása következik, hogy a természeti tárgyak szükségszerű éppígylétére való emberi reakciónak feltétlenül esztétikainak-emocionálisnak kell lennie. Ezek ismerete és élvezete egymás mellett áll, „anélkül, hogy egymást kölcsönösen megszüntetnék, de különös viszony nélkül is". E pontos kettéválasztás éppen Goethénél nem zárja ki, hogy – nem esztétikai értelemben – emocionális viszonyba lépjen a természettel. Diderot-val ellen-

tétben, aki úgy fogalmazza itt meg természetről vallott felfogását, hogy csaknem átmenet nélkül egyidejűleg nőhet át tudományos ismeretbe és esztétikai élménybe is, Goethe kritikája, mint láttuk, nemcsak a természettel kapcsolatos tudományos és esztétikai magatartást választja szét a lehető legpontosabban, hanem magának a természetnek az objektív természetét is – bármilyen erős emocionális hatást gyakorol az emberekre – megkülönbözteti a valóság műalkotásokban történő esztétikai visszatükröződésétől. Állást foglalva Diderot-nak azzal a tendenciájával szemben, amellyel „a természetet és a művészetet teljesen amalgámozni" akarja, ellentétüket így határozza meg: „A természet eleven, közömbös képet hoz létre, a művészet holtat, de jelentőset, a természet valódit, a művészet látszólagost. A természet műveihez a nézőnek magának kell előbb jelentőséget, érzést, gondolatokat, lelki hatást odavinnie, a műalkotásban mindezt már meg akarja találni és meg is kell találnia."[11]

Kantnál, akit döntően befolyásolt Newton és az őt követő természettudományos fejlődés, természetesen nem lehet már szó arról, hogy a teleológiai elveket közvetlenül belevigye a természetbe. De mivel korának, különösképpen Rousseau-nak az eszméi erősen hatottak rá, és mivel mint moralista a természeti élményeket többre értékeli a művészieknél, neki is el kell jutnia a természeti szépség esztétikai teleológiájához. Álláspontjának rendszertani-módszertani lehetősége egyrészt a magánvaló dolgok megismerhetetlenségét valló ismeretelméleti felfogásából ered, aminek segítségével a szigorúan törvényszerű, minden összteleológiát kizáró természeti kép mellett (vagy mögött) mozgásteret kap arra, hogy a jelenségvilágban kritikailag lehetetlenné tett teleológiai szempontokat – agnosztikus-metafizikus módon – belevigye elméletébe. Másrészt az etika transzcendens-noumenális felfogása lehetővé teszi a számára, hogy az így megragadott teleológiai összefüggéseket beillessze az etika rendszerébe. Kant a következőképpen fejezi ki e programot: „Az önálló természeti szépség felfedi előttünk a természet technikáját, s ez őt egy olyan törvények szerinti rendszernek mutatja be, amelynek elvére egész értelmi képességünkben nem találunk rá, nevezetesen olyan célszerűségi rendszernek, amely meghatározza a jelenségek megtekintésekor működésbe lépő ítélőerő használatát, így hát e jelenségeket

11. Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei*. Goethe, *Werke*. XXXIII. köt. 207. l. és köv.

nemcsak úgy kell megítélni, mint amik a cél nélküli mechanikus természethez tartoznak, hanem úgy is, mint amik a művészettel analógok. A természeti szépség tehát valójában nem tágítja ugyan ki természeti tárgyakról szerzett ismereteinket, de természetről kialakított fogalmunkat igen, nevezetesen a puszta mechanizmust a természetnek mint művészetnek a fogalmává szélesíti; s ez arra csábít, hogy egy ilyen forma lehetőségét mély vizsgálatoknak vessük alá."[12] Ezeknek az elveknek megfelelően utal azokra az erkölcsi tartalmakra, amelyek a színélményekből vagy a madarak énekéből származnak. De magyarázatához rögtön hozzáfűzi: „Legalábbis így értelmezzük a természetet, akár van ilyesforma szándéka, akár nincs." Ez az ismeretelméleti gondolkodó kritikai lelkiismeretét eléggé megnyugtatja ahhoz, hogy egy, az emberek morális érdekei által posztulált szépséget úgy tételezhessen, mint ami magának a természetnek a terméke. De eközben láthatóvá válik az a struktúra, amely szerint e szépséget a tárgyak objektív természete sugározza ugyan ki, tündöklésük célja azonban az emberek erkölcsisége. A természet tehát nem csupán szépséget hoz létre, hanem egyúttal olyat, amely az esztétikai tetszés kerülő útján a moralitásra hat. Kant megfogalmazásában így hangzik ez: „De mivel az észt az is érdekli, hogy az eszméknek . . . objektív realitásuk is van, vagyis a természet legalább kis nyomát mutatja, jelét adja annak, hogy magában foglal valamiféle olyan alapot, amely termékeinek minden érdekünktől független tetszésünkkel való törvényszerű megegyezését lehetővé teszi . . ., így az észnek a természet minden megnyilvánulásánál érdeklődnie kell egy ehhez hasonló megegyezés iránt; következésképpen a lélek nem gondolkodhat el a *természet* szépségén anélkül, hogy eközben egyúttal ne érezné, hogy érdekelt. De ez az érdekeltség jellegét tekintve morális . . ." És a továbbiakban az idevonatkozó esztétikai ítéleteket ama „rejtjelírás valódi megfejtésének" nevezi, amelynek segítségével „a természet szép formáiban szemléletesen beszél hozzánk".[13] Minden ismeretelméleti fenntartás ellenére, bármennyire ingadozik is a gondolkodás a kritikai agnoszticizmus és a racionalista-morális misztika között, a természet teleológiai szemlélete a természeti szépnek ebben a felfogásában igazi reneszánszát éli meg.

Ha meg akarjuk kezdeni e hamis kérdésekből létrejövő, kibo-

12. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 23. §.

13. I. m. 42. §.

gozhatatlannak látszó antinómiák megoldását, akkor először az egyén és a természet közvetlen viszonyának dogmáját kell kissé közelebbről szemügyre vennünk; maguknak a természeti élményeknek a jellegét csak eme objektív alapjuk megvilágítása után határozhatjuk meg ésszerűen. De ez, s az itt létrejövő élményeknek, jellegüknek, tárgyaiknak stb. részletes, konkrét története filozófiailag egy lépéssel sem vinne tovább probléma-felismerésünk mostanáig elért módszertani fokán. Mert az ilyen történelmi fejtegetéssel szemben bizonyos joggal lehetne azt az ellenvetést tenni, hogy az eközben kivilágló történelmi fejlődés nem magának a tárgynak, hanem pusztán számunkravalóvá történő fokozatos átváltozásának a fejlődése, mint ahogy például a fizika vagy a kémia története nem tárgya történetét tárja fel – hiszen ez e kozmikus szempontból nézve felettébb rövid idő alatt mitsem változott –, hanem pusztán e magábanvéve változatlan valóságról szerzett ismereteink történetét. Hiszen világos, hogy az objektív valóságban a ptolemaiosi elmélet általános uralma idején is, az akkori emberi elképzelésekkel ellentétben, a Föld forgott a Nap körül. Így azt is mondhatnánk, hogy a természeti szépség mindig egyformán megvolt – legalábbis abban a geológiai időszakban, amelyben az emberiség fejlődése lejátszódott –, és az emberekben csak fokról fokra tudatosult. Az tehát a feladat, hogy az emberi nemre vonatkoztatott természet specifikus tárgyiasságát mind objektivitásában, mind pedig szubjektív reflexeiben világosan meghatározzuk.

Ez a specifikus mozzanat a termelés, amelyet nagy fontossága ellenére mind ez ideig nem vettek tekintetbe. Mint itt már ismételten kifejtettük, a termelés és a minden termelés alapjául szolgáló munka teszi az embert emberré, és – ami problémánk szempontjából döntő – ez választja el és köti össze egyidejűleg az embert és a természetet. Az állat minden életmegnyilvánulásában egy darab természet; az ember sem léphet soha ki a természetből, de munkájával, termelésével önálló hatalomként állítja magát vele szemben, és olyan módon használja fel, amelynek szükségszerűségeit már nem a természeti törvények határozzák meg, noha természethez való viszonylatai csak a természeti tárgyak és természeti erők gyakorlati mozgásbahozatala, kihasználása, megismerése stb. révén valósíthatók meg. Ezért mondhatja Marx a munkáról, mint a használati értékek, az emberek számára hasznos dolgok létrehozójáról, hogy ez „az embernek minden társadalmi formától független létezési feltétele örök természeti szükségszerű-

ség, amely az ember és a természet közötti anyagcserét, tehát az emberi életet közvetíti."[14] De mivel a munka nemcsak az ember emberré válását eszközli ki, hanem a folyamattal együtt megalkotja az emberi társadalmat is, így hát a természettel való anyagcsere, amelyről Marx beszél, mindig a társadalommal való anyagcsere, és ez minden társadalomra érvényes, függetlenül specifikus formációja jellegétől; ezt az anyagcserét még a szigetén egyedül élő Robinson is úgy hajtja végre, mint egy konkrét társadalom tagja, mint egy a társadalmi fejlődés meghatározott fokán élő ember. Ebből az anyagcseréből, amely a természethez való minden – gyakorlati, elméleti vagy emocionális – emberi viszony alapja, kettős objektivitás következik. Először is a természet magánvaló objektivitása csorbítatlanul érvényben marad. Hiszen éppen erre az objektivitásra épül fel az egész társadalmi termelés. De a termelés társadalmilag szubjektív oldalának, a gazdasági szükségleteknek és beteljesítésük ama lehetőségének, feltételeinek, eszközeinek stb. is objektív jellegűeknek kell lenniük, amemely meghatározzák a feldolgozás módjának megtalálását, kiválasztását, jellegét.

Azáltal, hogy a termelőerők fejlődése, amely a társadalom természettel való anyagcseréjének ezen a talaján megy végbe, megteremti a nekik megfelelő termelési viszonyokat, s az emberek közti viszonylatokat megfelelően szabályozza és módosítja, minden egyes ember számára kialakul környezete e kettős objektivitásból, amely számára minden itt tárgyalt tekintetben megszüntethetetlenül adott objektív valóság. Bármennyire törekszik is arra, hogy a saját életét élje – mellesleg szólva: ez viszonylag késői történelmi jelenség, amely magas fejlettségű kultúrát és bonyolult emberi viszonylatokat feltételez –, ezt mindig csak ama reális mozgástéren, ama adott formák közt teheti meg, amelyeket a mindenkori társadalmi szerkezet objektív természete nyújt a számára. Tehát az a valóság, amellyel az embernek a mindennapi életben dolga van, megszüntethetetlen módon a társadalom szerkezetének és természettel folytatott anyagcseréjének objektív együttese. A tudomány a természetet társadalomtól független magánvalójában vizsgálja, és ez éppen a társadalmi munkamegosztásból s abból az imént kifejtett szükségszerűségből következik, hogy a társadalom és a természet anyagcseréjét az utóbbi lehető legpontosabb ismeretének alapján hajtsák végre. A kultúra fejlődése a

14. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 50. l.

tudományban éppen a valóság dezantropomorfizáló visszatükröződését juttatta érvényre, és ez további jele annak, hogy az imént megadott együttes mennyire megingathatatlan alapja minden emberi létezésnek. A megismerés ilyen objektivitásának megvalósítása érdekében egy gondolati felszerelést kellett megalkotni, amelyben a valóság viszatükröződése megszabadul ettől az egyébként gyakorlatilag megszüntethetetlen kötelékétől. A maga helyén behatóan elemeztük a dezantropomorfizáló visszaükröződés e kiválásának és differenciálódásának hosszú, nehézkes, visszaesésekben bővelkedő folyamatát, és arra is utaltunk, hogy az a fejlődés során lassan kivívott felismerés, amely szerint a természet az embertől teljesen függetlenül létezik, nem embertelen és még kevésbé emberellenes, hanem ellenkezőleg, az ember továbbfejlődésének fontos előrelendítője. De ezt a tételt nem lehet megfordítani. Mindaz, ami az élettel, az emberek közvetlen életmegnyilvánulásaival kapcsolatban áll, megszüntethetetlenül a természet és a társadalom, a természet és az ember imént jellemzett együttesén alapul. Mint mindjárt kimutatjuk, ehhez a komplexumhoz tartozik az esztétikum összterülete is.

Egyelőre csak az emberek társadalmi létének legáltalánosabb körvonalaiig jutottunk el. És itt rögtön meg kell állapítanunk: az emberekről és kölcsönös vonatkozásaikról, tetteikről, tulajdonságaikról stb. szóló összes meghatározások múlhatatlanul elvonttá és ebben az elvontságukban lényegtől eltérőkké, semmitmondókká válnak, ha tulajdonképpeni talajukból kiszakítják őket. Joggal mondja Marx: „Mi egy néger rabszolga? Fekete fajú ember. Az egyik magyarázat annyit ér, mint a másik. A néger – néger. Csak meghatározott viszonyok között lesz *rabszolgává.*" – Ehhez csatlakozva kimutatja annak létbeli alapjait, hogy miért csak az emberi élet e reális, alapvető viszonyaiból kiindulva, és ezeket továbbra is szemmel tartva lehet emberekről, emberi viszonylatokról stb. konkrét kijelentéseket tenni. Bennünket itt főként az érdekel, ami az embernek a természethez való viszonyára vonatkozik. „A termelésben az emberek nemcsak a természettel kerülnek kapcsolatba. Csak azáltal termelnek, hogy meghatározott módon együttműködnek és tevékenységeiket kicserélik egymással. Hogy termelhessenek, meghatározott kapcsolatokba és viszonyokba lépnek egymással, és a természettel való kapcsolatuk, termelésük csak e társadalmi kapcsolatok és viszonyok keretében

megy végbe."[15] Ezzel korántsem gondol arra, hogy az emberi élet összes jelenségeit egyenlősdizve egy „szociológiai" sematizmusra vezesse vissza, mint ezt a marxizmus sok polgári ellenfele állítja, ellenkezőleg, egy pontosabb és finomabb különbségtétel módszertani kiindulópontját adja meg. Számunkra eközben különösen fontos, hogy az a megállapítás, amely szerint az emberek minden természeti viszonylata társadalmilag közvetített. Marx tisztán gazdaságilag sem törli el az itt tárgyalt két terület közti különbséget. Csak az értékproblémáról idézek egy megjegyzést: „A használati érték a dolgok és az emberek közti természeti viszonyt, a dolgok emberek számára való létezését fejezi ki. A *csereérték* ... a dolog *társadalmi* létezése."[16] Az összes így létrejövő szintézisben és különbségtételben az a döntő, hogy az ember központi tevékenységéből, saját valódi életük termeléséből és újratermeléséből – amely a fejlődés folyamán a civilizáció emelkedő szintjével párhuzamosan egyre kiterjedtebb közvetítéseket vesz igénybe – értsük meg az ember összes életmegnyilvánulásának alapját és korlátait, ösztönzését és mozgásterét. Most a történelemnek csak arra az általános tendenciájára kell felhívnunk a figyelmet, „hogy minden fokon készen található benne egy anyagi eredmény, a termelőerők egy összege, egy történelmileg megteremtett viszony a természethez, és az egyének közt egymáshoz, amelyet minden nemzedék az előtte járótól örököl; a termelőerőknek, tőkéknek és körülményeknek egy tömege, amelyet egyfelől az új nemzedék módosít ugyan, de amely másfelől elő is írja az új nemzedék életfeltételeit, és meghatározott fejlődést, sajátlagos jelleget ad neki – hogy tehát a körülmények éppannyira alkotják az embereket, mint az emberek a körülményeket."[17] Ez azt jelenti, hogy az emberek természethez való viszonyait mint a társadalom vele folytatott anyagcseréjének gyakorlati, elméleti és emocionális megnyilvánulásait ebben a történelmi össz-összefüggésben kell tekintetbe vennünk, nem pedig a hagyományos esztétikának azokban az önkényes absztrakcióiban, amelyek egyrészt az embernél eltekintenek élettel kapcsolatos beállítottsága valódi alapjaitól, másrészt egy magánvaló természettel állítják szembe, amellyel – a

15. Marx, *Bérmunka és tőke*. Marx–Engels *Művei*. 6. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1962. 396. l.

16. Marx, *Értéktöbblet-elméletek*. III. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 355. l.

17. Marx–Engels *Művei*. 3. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1960.

valóság tudományos visszatükrözésén kívül – csak szélsőségesen kivételes esetekben van gyakorlatilag dolga.

Gazdaságilag könnyű belátni, hogy az ember a természettel, amellyel érintkezésbe jut, társadalmi-történelmi jellegű viszonyokat alakít ki. Mindenki tudja, hogy a termelőerők, a társadalmi és technológiai munkamegosztás stb. fejlődésének meghatározott szintjére van szükség ahhoz, hogy a természet bizonyos – magánvalóságuk szerint mindig meglevő – tárgyaival, tárgy-komplexumaival kapcsolatba kerülhessen. Például a kőkorszak emberei számára még nem léteztek az ércek. De a gazdasági fejlődés később is meghatározta például a széntől, a kőolajtól és a villamosságtól egészen az atomhasadásban felszabadított energiákig a felfedezés és a kihasználás tartalmát és mikéntjét. Így egyre kiterjedtebbé válik az a kör, amelyben az emberek a természettel érintkeznek, és a természet s a társadalom anyagcseréje végbemegy, s a viszonyok minőségei egyre differenciáltabbakká válnak.

A „kör" kifejezéssel azt próbáltuk jelezni, hogy soha egyetlenegy társadalom sem folytatott a természet extenzív és intenzív totalitásával anyagcserét. Mármost az illető társadalom életébe objektíve az is belejátszhat, ami e körön kívül fekszik, akár tudatosítják ezt az emberek, akár csak fenyegető, ellenséges hatalomnak érzik a természetnek azt a részét, amelyen nem uralkodhatnak. Az emberek életérzésében mindenesetre állandóan tapasztalható egy kettősség: létezik egy velük szabályozott kölcsönhatásokban álló természet, és egy olyan, amely kívülesik e határokon. A termelőerőknek és velük együtt a civilizációnak a fejlődése egyre tovább tolja ki e határokat, de a természet emberi megismerésének és az emberek fölötte gyakorolt uralmának mindig megmarad egy ilyen túlsó oldala, mégpedig mind extenzív, mind pedig intenzív értelemben. E tényre csak a modern természettudományok találtak megfelelő fogalmi kifejezést, korábban ez a félelem és a remény tárgya volt, amely mágikus, vallásos vagy babonás elképzelésekben tükröződött vissza. A természeti korlátok visszaszorítása, ahogy Marx e folyamatot nevezni szokta, nemcsak a természet társadalom által ellenőrzött részének minőségi kiterjesztését jelenti, hanem egyúttal azt is, hogy az ember sokrétűbb és intenzívebb kapcsolatokat alakított ki a természettel mint egésszel, tehát azokkal a részekkel is, amelyek még mindig kívül esnek e körön. A természeti korlátok háttérbeszorítása tehát egyidejűleg az ember összes életmegnyilvánulásával kapcsolatos természeti viszonyainak kiterjedését, elmélyülését, kifinomodását stb. is elő-

idézi – legalábbis tendenciálisan. Könnyű belátni egy ilyen fejlődés okait. A termelés magasabb foka ugyanis nem mindig csak magának a munkának a szintjét jelenti, hanem egyrészt az emberi képességek kibontakozását, másrészt a szabadidő megteremtését és később kiterjesztését, az emberi létezés biztosított övezetének növekedését is. Mindaz, ami eközben az emberi energiák, képességek, megfigyelések és a belőlük levont következtetések terén létrejön, természetesen egyre kevésbé korlátozódik a termelésre – még ha ezt a szó legtágabb értelmében fogjuk is fel. Mindennek szükségképp az egész emberi életre ki kell sugároznia, és e folyamat során a természettel folytatott szellemi anyagcsere vívmányai fokozatosan megtermékenyítik az ember és a természet összes viszonylatait, nemcsak a közvetlen-gyakorlatiakat. E fejlődés persze fölöttébb egyenlőtlen, mégpedig nemcsak a mindenkori egész társadalom viszonylatában, hanem ennek körén belül az egyes embereket tekintve is. Hiszen az ősközösség felbomlásával létrejövő osztálytársadalmak a haladás összes itt számbajövő mozzanatát, főként a szabadidőt, fölöttébb egyenlőtlenül fejlesztik ki. Ennek az a következménye, hogy bizonyos, problémánk szempontjából fontos jelenségek gyakran kizárólag vagy csaknem kizárólag az uralkodó osztályoknál mutatkoznak meg, míg a kizsákmányoltak természethez való kapcsolataiban évszázadokig, sőt olykor évezredekig sem áll be semmilyen változás.

Utalnunk kellett, legalábbis vázlatosan, arra, hogy a termelés fejlődése és ezzel együtt a természettel folytatott anyagcsere intenzívebbé-válása s a természeti korlátok háttérbeszorítása társadalmi-emberi következményeit tekintve szükségképpen túlmutat a termelésen. Most azonban mégis vissza kell térnünk ehhez, hogy kissé közelebbről vehessük szemügyre azt a sajátos tárgyiasságot, amelyre a magánvaló természet a társadalmi emberekre való objektív vonatkoztatottságában tett szert. Marx ezt a kérdést a pénznek a nemesfémekhez, az aranyhoz és az ezüsthöz való viszonyával kapcsolatban tárgyalja. Ismeretes, hogy nagyon hosszú fejlődésnek kellett lezajlania, mielőtt a pénznek és az aranynak ezek a viszonylatai létrejöttek volna. Tárgyilag ezek azon a tényen alapulnak, hogy az arany természeti tulajdonságai más természeti jelenségeknél jobban felelnek meg azoknak a gazdasági követelményeknek, amelyek meghatározzák a pénz különböző funkcióit; e tulajdonságok közé tartozik például az, hogy minősége bármilyen tetszés szerinti mennyiség esetében változatlan marad, nagymértékben osztható és újból összetehető, nagy a fajsúlya és ezért

viszonylag nagy súly kis helyen elfér, emiatt könnyű szállítani, egyik helyről a másikra átvinni, ezenkívül ritka és lágy is, ami miatt nem alkalmas arra, hogy termelőeszköz legyen. Ezek az objektív, minden társadalmiságtól független természeti tulajdonságai teszik az aranyat a pénz adott megtestesülésévé. „A természet – mondja Marx – éppúgy nem hoz létre pénzt, mint bankárokat vagy váltóárfolyamot... Az arany és az ezüst a természetből kifolyólag nem pénz, de a pénz természetből kifolyólag arany és ezüst."[18] Nem nehéz itt megfigyelnünk, hogy a természeti és a társadalmi objektivitás az emberekre vonatkoztatott természetben elválaszthatatlanul kapcsolódik össze. Mivel a termelés csak a tárgyak valódi jellegével létesíthet kapcsolatot – az ideológiai tevékenységekkel ellentétben, ahol nagy szerepet játszhatnak társadalmilag szükségszerű, de tárgyilag nagymértékben megalapozatlan, hamis elképzelések, mint például a mágikus természetfelfogásban –, a tárgyaknak csak objektív, tőle független tulajdonságait veheti tekintetbe. Másrészt a termelés, fejlettségi foka szerint különbözőképpen, de mindig meghatározott objektív társadalmi szükségszerűségek sürgetésére a természethez fordul, és határtalannak látszó, de valójában konkrétan körülhatárolt tárgykomplexumából olyan tárgyakat választ ki, amelyek képesek arra, hogy ezeket a mindenkori szükségleteket a mindenkor meglevő technikai lehetőségek szintjén a lehető legjobban elégítsék ki.

Mármost sohasem vezethet szubjektivizálásra, ha egy ilyen tárgyat bevonnak a természetnek ebbe az anyagcseréjébe, hiszen éppen objektív, magánvaló tulajdonságai teszik lehetővé, hogy erre sor kerüljön. Másrészt viszont e kiválasztás tartalma és formája – annak létrehozása, ami az anyagcsere tárgyává, tehát a mindenkori ember természeti környezetévé válik, valamint annak, ami ismeretlen marad, ami pusztán egy, esetleg fenyegető, természeti horizontot alkot – a termelőerők fejlettségi fokától, a társadalom szerkezetétől függ. Mivel ez a második objektivitás az elsőt érintetlenül hagyja, és csupán azt hozza ki belőle, ami az emberiség termelése és újratermelése számára mindenkor szükséges, létrejön a mindennapi ember általánosságban már vázolt természetfogalma, amelyre az a sajátos szerkezet a jellemző, hogy a látszat időnként eltakarja benne azt a tudományosan objektíve helyes felismerést, amely szerint a természet teljesen független minden tudattól és minden társadalmi magatartástól, amely szintén az élet

18. Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie.* 159. l.

objektív igazságát fejezi ki; a természet ekkor úgy jelenik meg, mint ami megszüntethetetlenül a társadalom vele folytatott anyagcseréjére, az ember társadalmi létezésének alapjára vonatkozik. Ez a bonyolult tárgyiasság elsősorban fogalmilag kifejezve hat paradox módon. Egyrészt ugyanis a természet társadalmilag adott voltának ez a módja, mint láttuk, semmiképpen sem akadályozza meg, hogy igazi magánvalóját az ember a tudomány, a mindennapi gyakorlat és mindenekelőtt a munka segítségével megismerje. Másrészt viszont az emberek közvetlen környezetét alkotó természetnek ez a társadalmi közvetítettsége objektíve szintén igaz: mihelyt az emberi élet szintjéről (de nem tudományosan) meg akarják szüntetni, szükségképpen eltorzul az emberi életnek ez az alapvető igazsága: a dezantropomorfizáló visszatükröződés igazsága akkor jelenik meg, ha igényt tart arra, hogy az életet a maga közvetlenségében adja vissza, úgy, ahogyan az az átélő szubjektum szempontjából nem igaz: az élet kellős közepén álló ember természettel fenntartott eleven kapcsolatai közül csak azokhoz kapcsolódhat, amelyek objektíve őrá vonatkoznak. Az emberi bőr objektíve igaz természete, amelyet a mikroszkóp helyesen tükröz vissza, egy szerelmes számára kedveséhez való viszonyában még akkor sem lehet igaz, ha orvos az illető és a mindennapok embere, még ha tudós csillagász is, úgy látja, hogy a Nap minden reggel felkel stb., stb. A korábbi esztétika erőszakot tesz az életnek ezen az igazságán, azáltal, hogy a természeti szépséget az eleven ember és a magánvaló természet – életben nem működő – közvetlen viszonyából akarja levezetni. Elfelejti, hogy a természet még a társadalomra vonatkoztatva sem veszti el objektivitását, hanem ez csupán a mindennapi emberek számára életbevágó és társadalmilag nélkülözhetetlen új összefüggésbe illeszkedik be.

E – verbálisan, de csak verbálisan – paradoxnak látszó állítás igazsága még nyilvánvalóbb, ha az emberek természethez való viszonyait nem csak a termelés folyamatában, hanem mindenekelőtt az ember egész életére való kisugárzásában vesszük szemügyre. Ebben ugyanis szakadatlanul és a civilizáció fejlődésével fokozódó mértékben végbemegy a közvetlenül kettős objektivitás módszertani szétválása; a természet tudományos megismerésének egyre inkább önállósulnia kell benne: idővel létrehozza saját szervezeteit és felszereléseit, hogy az objektíve lehetséges optimumot megvalósítsa ebben az anyagcserében; a saját életét élő embernek viszont ahhoz a természethez kell tartania magát, amely társadalmilag az emberekre vonatkozik. E szétválások elemeit tendenciá-

lisan a legkezdetlegesebb termelés is tartalmazza. Ezzel azonban, mint korábban jeleztük, korántsem merült ki a természettel folytatott anyagcsere társadalmi-emberi hatékonysága. Már a munkával közvetlen összefüggésben is a legkülönfélébb emóciók jönnek létre; ezeket ismételten megvizsgáltuk a művészet genezisének problémáiról szólva. De a termelőerők fejlődése ezt messze meghaladóan szakadatlanul forradalmasítja az emberek egymáshoz való viszonyait, külső és belső életkörülményeit, és ezzel együtt természethez való viszonyait is. Itt persze nem szabad kizárólag az esztétikumhoz való közvetlen viszonylatokra gondolnunk. A vadász gyökeresen más kapcsolatban áll a természettel, mint a földműves vagy az állattenyésztő, anélkül, hogy eközben az esztétikumra irányuló szándékoknak közvetlenül szóba kellene jönniük. A városok létrejötte ismét alapvetően új viszonyokat hív életre az ember és a természet között, ám ez túlontúl közismert ahhoz, semhogy itt meg ne elégedhetnénk megemlítésével. A tárgyiasságnak az objektivitás és a szubjektivitás közti paradox ingadozására még inkább fény derül, ha hozzáfűzzük: egyidejűleg végérvényes és ideiglenes jellegű. Végérvényes, amennyiben minden élmény egy konkrétan meghatározott természetű valóságra reagál, amely – az élmény számára – immár megszüntethetetlen; még ha az ember utólag meg is győződik a hamisságáról, ez legfeljebb a jövőbeli élmények számára tehet lehetővé egy más, de a maga módján éppoly végérvényes valóságot. De egyúttal felettébb ideiglenes is. Nemcsak azért, mert a mindennapok embere szakadatlanul arra kényszerül, hogy erről az objektivitássá sűrűsödő számunkravalóról magára a magánvalóra álljon át (munka, technika, tudomány). De az ilyen valóságban meglevő objektív lét e valóságon belül is vezethet a „végérvényesség" azonnali felmondásához, persze azért, hogy e változás után a szubjektum számára ismét végérvényesnek számítson. A rögzítettségnek és a labilitásnak ez a váltakozása, mint a valóság mindennapi életben történő átélésének formája szükségszerűen következik az átélt valóságnak és magánvalójának a viszonyából.

Ezek az élmények természetesen egyénileg is különbözőek – és a különbségek annál nagyobbak, minél fejlettebb a társadalom. De az így létrejövő eltérések szükségképpen ama konkrét mozgástéren belül bontakoznak ki, amelyet a mindenkori anyagcsere az emberek számára hozzáférhetővé tesz; ez a mozgástér osztályonként rendkívül különböző, ez csak minden bármikor lehetséges természeti élmény társadalmi meghatározottságát húzza alá. Csu-

pán azt kell kiemelnünk, hogy az itt megállapított kettős objektivitás éppen az esztétikai (és álesztétikai, pusztán az esztétikum felé törő) élményekben sohasem veszti érvényét. Az arany és a pénz viszonyáról szóló fejtegetéseiben Marx az esztétikai problémára is rátér: „Másrészt az arany és az ezüst nemcsak negatíve fölösleges, vagyis nélkülözhető tárgyak, hanem esztétikai tulajdonságaik a pompa, a dísz, a ragyogás, a vasárnapi szükségletek természetes anyagává, röviden a fölösleg és a gazdagság pozitív formájává teszik őket. Bizonyos mértékig tartós fényként jelennek meg, amelyet az alvilágból ástak elő, miközben az ezüst minden fénysugarat eredeti keverékében, az arany pedig csak a színek legmagasabb hatványát, a vöröst veri vissza. A színérzék az általában vett esztétikai érzék legnépszerűbb formája."[19] Világos, hogy ilyen indulatokat kiváltó hatások közvetlenül az objektív anyagi jellegből, az aranyból és az ezüstből indulnak ki. De Marx, amikor ezeket az érzéseket felsorolja, félreérthetetlenül erre az egyidejű és természeti tulajdonságoktól elválaszthatatlan társadalmi eredetre utal.

Nem ellentmondás, ha most megtesszük, amit korábban megtagadtunk, és rátérünk néhány olyan elvi kérdésre, amely az ember természet iránti érzékének fejlődésével kapcsolatos. Bevezetésképpen csak azt említhetjük meg, hogy épp e probléma tisztázásához nagyon kevés használható előmunkálat áll rendelkezésünkre. E hibaforrás ellenére a következők állapíthatók meg: még egy olyan igen civilizált társadalomban is, mint amilyen a római volt, alig találunk jelet arra, hogy az embert a természet egy részletének szépsége, mint a természet egy darabja, valóban érdekelte volna. Azok a városok, amelyeket például utazásaik során felkerestek és csodáltak, részben a mítosz vagy a történelem révén híressé vált helyek voltak, részben a természet abnormis jelenségei.[20] Az érdeklődésnek ez a fajtája persze meggyengülve és módosulva mindmáig megmaradt; gondoljunk a csataterekre, jelentős emberek életének nyomaira, síremlékükre stb. Később az ember és a természet viszonyába világnézeti kérdések is erősen belejátszanak. A természet metaforikusan használt fogalma már az ókorban is olyan értékfogalommá fejlődik, amely erősen befolyásolja az emberek életvitelét (a természetnek megfelelően élni, ter-

19. Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie.* 158. l.

20. L. Friedländer, *Darstellunge aus der Sittengeschichte Roms.* II. köt. Leipzig 1867. 119. l. és köv.

mészetjog stb.). Bizonyos korszakokban – gondoljunk Rousseau befolyására – az egészséges természet és a romlott, mesterkélt életviszonyok ebből levezetett ellentéte nagyon erősen hat az embereknek az őket környező természeti realitáshoz való viszonyára. Azok az indulatok, érzések, gondolatok stb., amelyeket e társadalmilag meghatározott ellentét kivált, érthető módon egyaránt vonatkoznak a társadalom uralma alatt álló természetre, és arra is, amely e körön kívül fekszik: Kant „csillagos égboltja" az ilyen természeti viszony jellemző példája. Nyilvánvaló, hogy itt a mindenkori társadalmi állapot és az illető embernek az eme talajból kinövő vitákban elfoglalt helyzete a természet iránti mindenkori érzék egyik döntő tényezője. Wilhelm von Humboldt Goethéhez írott egyik levelében franciaországi élményeit úgy foglalja össze, „hogy minden nemzetnek saját fogalma van a természetről".[21] Eddigi fejtegetéseink után hozzáfűzhetjük: az összes osztálynak is, minden egyes nemzeten belül. Az emberek természettel kapcsolatos viszonylataiban tehát nagyon lényeges szerepet játszanak a társadalmi-történelmi motívumok és tendenciák.

Az uralkodó osztályok számára, amelyek természet iránti érzéke lényegileg hagyományos, a civilizáció bizonyos fokától kezdve ez az érzés nagyon gyakran a város és a vidék, a gőz és a por ellentétének formájában jelenik meg, az egyik oldalon van a tolongás és a lárma, a másikon a magány, a csönd és az üdeség, s ez a szembeállítás olykor világnézeti kontraszttá mélyül: a vidéket az isteni természet adta az embereknek, de a városok csak az ember művei.[22] E társadalmi feltételhez való kötöttségnek megfelel, hogy a rómaiaknál a tájék legnagyobb dicsérete az volt, hogy bájos; a tengerpartot, a völgyeket, a dombvidékeket átfogta a természet iránti érzék, de a magas hegységek, a pusztaságok vagy a mocsarak kívülestek ezen a körön.[23] Jacob Burckhardt pregnáns képet ad arról, hogy miként tágult ki jelentősen az újkor elején a természeti szépség területe; mindenekelőtt bevonják ide a magas hegyeket és sziklavidékeket is. Joggal vált híressé, hogy Petrarca megmászta az Avignon-menti Mont-Ventoux-t; Burckhardt energikusan hangsúlyozza, hogy ebben az időben ez a terv és cél nélküli hegymászás milyen hallatlan dolognak tűnt. Azt is felettébb

21. *Goethe levélváltása a Humboldt-fivérekkel.* Leipzig 1876. 99. l.

22. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms.* II. köt. Leipzig 1867. 124, 125. l.

23. I. m. 130–1. l.

világosan írja le, hogy milyen megindult volt eközben Petrarca, és hogy mi indította meg: „Lelke előtt ugyanis elvonul egész eddigi élete minden balgaságával; eszébe jut, hogy ezen a napon múlt el tíz év azóta, amióta ifjan Bolognából elköltözött, és vágyó pillantást vet Itália felé; felül egy könyvecskét, amely akkortájt a kísérője volt, Szent Ágoston vallomásait – és lámcsak, pillantása a tizedik fejezetnek erre a részére esik: ‚és akkor az emberek odamennek és csodálják a magas hegyeket és a tágas tengeri áradatot és a hatalmasan morajló folyamokat és az óceánt és a csillagok futását, de eközben elfeledkeznek önmagukról.' Fivére, akinek ezeket a szavakat felolvassa, nem tudja felfogni, hogy miért csukja be ezután a könyvet és miért hallgat."[24]

Most nem vállalkozhatunk arra, hogy a természet iránti érzék történetét közelebbről és behatóbban megvizsgáljuk. Csak néhány jellemző példát idéztünk és idézünk, hogy a fontos típusokat vagy korszakokat jelezzük. Az első döntő mozzanat itt, hogy a természetben szépnek érzett jelenségek köre a civilizáció fejlődésével egyre jobban kiterjeszkedik, mégpedig abban az irányban, amelyet Burckhardt Petrarcánál kimutatott; a természeti iránti érzék egyre határozottabban haladja meg a puszta báj körét: egyrészt növekszik a csodálat a magas hegycsúcsok, az elhagyott tájak stb. iránt, és midőn a fenséges az esztétikában a szépség mellett egyre nagyobb szerephez (sőt Kantnál túlsúlyra) jut, a viharokat, a zivatarokat, a telet stb. is bevonják a természeti szépség körébe. Másodszor a történelmi stb. emlékezések mint mozzanatok továbbra is fennmaradnak ugyan, de szerepük az újkorban kialakult természeti érzék totalitásában egyre inkább csökken. A XVII. század holland festészete óta és kiváltképp a XIX. században kialakul a természet szokásos, mindennapos részletei iránti érzék is, sőt lassacskán még a nagyvárost is „tájnak" érzik. Harmadszor a szubjektivitás mindig nagymérvű részesedése is növekvőben van. Míg korábban naiv magától értetődőséggel jelentkezett, most egyre öntudatosabbá válik; a hangulatkultusz a szubjektivitást a természet iránti érzék túlsúlyban levő mozzanatának nyilvánítja. Byron ezt mondja: „... és szememben / minden magas hegy érzés." De minél energikusabban nyomul a középpontba az egyes, természetet átélő ember öntudatos szubjektivitása, annál jobban kiviláglanak benne a társadalmi tendenciák, mint természethez

24. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien.* II. köt. Leipzig 1908. 19–20. l.

való viszonyát meghatározó fontos motívumok, amelyek persze egyaránt lehetnek tudatosak és tudattalanok is. Jellemző például, hogy a romantikus mozgalommal párhuzamosan az európai kultúrában egyszercsak romantikus tájak is felbukkannak, amelyek tárgyi formáikban, hangulatokat kiváltó hatásaikban igen élesen különböznek a korábban szépnek érzett tájékoktól. Goethe megjegyzi: „Egy táj úgynevezett romantikája a fenségesség csendes érzése a múltnak, vagy ami ugyanezt jelenti: a magánynak, a távollétnek, az elvonultságnak a formájában."[25]

A XIX. század folyamán szakadatlanul erősbödik ez az összetartozó kettős tendencia. A természet felett a termelés segítségével elért növekvő uralom, a természeti korlátoknak a társadalom természettel folytatott anyagcseréjében történő visszaszorítása egyre növekvő fizikai biztonságot teremt az ember és a természeti erők viszonyában. De a másik oldalon ugyanez a kapitalista fejlődés megrázkódtatja az ember társadalmi biztonságát, és ebből a legkülönfélébb ideológiai válságok keletkeznek, amelyeket itt természetesen nem ecsetelhetünk. Ezek a természetre vonatkozóan olyan következményekkel járnak, hogy állandóan növekszik a hangulati elem szubjektivista bősége és annak lehetősége is, hogy kontraszthatásokból jussanak természeti élményekhez, ami az ilyen élmények segítségével megragadható világ tárgyi környezetét erről az oldalról is kiterjeszti. Riegl a hangulatról mint a modern művészet tartalmáról írott tanulmányában megmutatja, hogyan hat ebben az irányban a világnézeti reménytelenség, amely „a nyugalom, a béke, a harmónia helyett végtelen harc, rombolás, hangzavar, ameddig csak az élet és a mozgás elér"; és ha ennek társadalmi alapjait persze nem is keresi, azt mégis megmutatja, hogy miként vezet ez a természeti élményeknek és főként a magas hegyek által kiváltott érzéseknek a különös fajtájához: „Amire a modern ember lelke tudatosan vagy tudattalanul vágyakozik, az a magányosan nézelődő számára beteljesedik ama hegycsúcson. Nem a temető békessége veszi körül, hiszen ezerféle életet lát sarjadni; de ami közelről irgalmatlan harc, azt a távolból békés egymásmellettiségnek, egyetértésnek, harmóniának látja. Úgy érzi hát, hogy megkönnyebbült és megszabadult attól a szorongató nyomástól, amely köznapi életében egyetlen napra sem hagyja el."[26]

25. Goethe, *Maximen und Reflexionen.* Goethe, *Werke.* IV. köt. 208. l.
26. A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze.* Augsburg–Wien 1929. 29. l.

A természet iránti érzék történetének tanulmányozása – érthető módon – általában nagyon erősen támaszkodik költői és művészi tanúbizonyságokra. De ez az érthetőség nem szünteti meg az itt lappangó elméleti hibaforrásokat. Csak ha, mint ahogyan ezt az eddigi esztétikák nagy többsége tette, minden természeti élményt dogmatikusan az esztétikummal azonosnak tételezett szépség alá rendelnek, ha az ember közvetlen természeti élményeit minden további nélkül azonosítják azzal a hatással, amelyet mint a művészet feldolgozott anyaga kelt, akkor tekinthetők az ilyen művészi megformálások egyszerűen a természet iránti érzék „dokumentumainak". Abban rejlik a különbség, amely a különnemű jelenségek kritikátlan egységesítésekor e hibaforrást létrehozza, hogy a valóságos életben minden azon múlik, mit él át lényegesen a szubjektum a természetből, és vajon a természetre vonatkozik-e élménye, s ha igen, mennyiben. A művészetben viszont az ember az ábrázolt tárggyal együtt válik ábrázolt tárggyá, és a befogadó előtt nem magát a természetet, hanem a természet művészileg ábrázolt élményét idézik fel, mégpedig mindig az élet olyan – szintén ábrázolt – összefüggésében, ahol ez az utóbbi a döntő mozzanat, amelynek a természeti élmény a maga egyediségében szükségképpen alárendeli magát. A művészet természetesen ebben az esetben is a valódi életet tükrözi vissza; de ami itt többnyire az élmény nem tudatos talajaként szerepelt, ott fényt szóró középponttá válik.

E felismerések alapján vegyük egy kissé közelebbről szemügyre a természet iránti érzék lírában ábrázolt jelenségformáit. Itt a legfeltűnőbb s egyúttal a legáltalánosabb elv egy olyan ellentétesség, amely formálisan és szellemileg nagyon különböző költeményeket is egyesít: egyrészt a líra területén egy korlátlannak látszó, egyetemes és szuverén szubjektivitás uralkodik. Egyáltalán nem is törekszenek – az objektivitás értelmében – a természet pontos visszaadására; ugyanaz a természeti jelenség a különböző költeményekben a legellentétesebb érzelmi hangsúlyokkal fejezhető ki; de ez – feltéve, hogy a lírai megformálás sikerül – minden esetben egyformán valódi és élethű lesz. Másrészt a természeti kép – magától értetődően ismét csak a jó versekben – nem a jelenség objektív összefüggésekre törő, tárgyilag átfogó leírásából jön létre. Még az olyan költeményekben sem maga az objektum határozza meg a tárgyak viszonylatait és kapcsolatait, amelyek nem a szubjektivitásból, a lelki hangulatokból kiindulva formálják meg tárgyaikat, hanem megfordítva, ezek érzéki teljességéből

próbálnak hangulatot kelteni és ennek szükségszerűségét felidézni; ilyenkor is az a szubjektivitás a meghatározó erő, amelynek pillanatnyi állapotát és mozgását kifejezendő a költemény létrejött. Ebből következik – abban a nagy általánosságban, amelyet e specifikus célra törő fejtegetések kereteinek szétrobbantása nélkül nem haladhatunk meg –, hogy éppen az érzékileg legerősebben ható költők gyakran egyszerűen csak megnevezik a hangulatot kiváltó természeti jelenségeket, anélkül, hogy akár csak kísérletet tennének specifikus éppígylétük megformálására. (Így Goethénél *A kedves közelléte*, az *Ezer alakban rejtőzhetsz** stb. versekben.) De a jelenségek összessége még ott is fölöttébb ritkán bontakozik ki a maga teljes intenzitásában, ahol a költő különös tárgyiasságra törekszik: a megjelenítés jelképezéssé válik, miközben azok a mozzanatai, amelyek a pontosan ábrázolt hangulatot közvetlenül idézik fel, különös szemléletességre tesznek szert, és minden más csaknem teljesen eltűnik vagy elmosódik. (Így Georgénál: „Hálásan érezzük, halk nesz ha rebben / hogy ránk a fákról fénypászma csöpög le, / s fülelve lessük csak, ha szünetekben / érett gyümölcsök puffannak a földre. /**

A líra ily módon sohasem magát a természetet ábrázolja, és nem is a természeti élményt általában. A költemény szubjektuma egy különös élethelyzetben levő ember, akinek szituációjában csak a bensőség legdöntőbb tényezői válnak érzékelhetővé. A természet a helyzet különössége révén épp azt életi át vele, ami az adott pillanatban legfontosabb a lelkének. Egy költőnél – kellő kritikai elővigyázatossággal – feltárhatók ugyan azok a természet és szubjektivitás közti megfelelések, amelyek korában tipikusak, de maga a költemény mindig csak a belső és a külső olyan szétválaszthatatlan kapcsolatát nyilvánítja ki, amelyben a szubjektivitás van túlsúlyban, ez tölti be a végső mozgató szerepét. Goethe a lírai természetviszonylatoknak ezt a jellegét *Különböző érzelmek egy helyen (Verschiedene Empfindungen an einem Platze)* című költeményében játékos mélyértelműséggel a közös képszerűségre koncentrálta. A lány így énekel: „Ich irre, ich träume! / Ihr Felsen, ihr Bäume, / Verbergt meine Freude, / Verbergt mein Glück!" Az ifjú így válaszol: „Ist's Hoffnung, sind's Träume? / Ihr Felsen, ihr Bäume, / Entdeckt mir die Liebste, / Entdeckt mir mein

* „Nähe des Geliebten", „In tausend Formen magst du dich verstecken".

** „Wir fühlen dankbar wie zu leisem Brausen / Von Wipfeln Strahlenspuren auf uns tropfen / Und blicken nur und horchen wenn in Pausen / Die reifen Früchten an den Boden klopfen."

Glück!" És a természeti színhelynek ez a kontrasztáló ismétlése elegendő annak érzékeltetésére, hogy ugyanaz a környezet különböző, ellentétes érzéseket vált ki. A sziklák és a fák a harmadik és negyedik versszakban már egyáltalán nem jelennek meg, és mégis teljesen szemléletesen kiviláglik, hogy a sóvárgó férfi és a vadász ugyanabban a tájban oly különnemű érzéseket él át, hogy még csak ellentétbe sem állíthatók az első versszakokkal.

De a költeményeknek nagyon könnyen éppen az a lírai értelme, hogy feltárják a szubjektumra befolyást gyakorló, valóban létező természet és e szubjektum közti éles kontrasztot, mély ellentétet. Gondoljunk csak Theodor Storm ismert költeményére:

A pusztán léptem dobaja kong;
Földből a moraj vele bolyong.

Eltűnt a tavasz, az ősz idejött –
Voltak-e valaha boldog idők?

Kísértve fortyog a köd-kavarék;
Fekete a fű és oly üres az ég.

Ne vitt volna erre májusban utam!
*Szerelem, élet – elszállt csakugyan!**

Heine ezt a XIX. század lírájában egyre erősbödő érzést így foglalja össze: „Ó szép világ, undorító vagy".**

E példák is tetszés szerint szaporíthatók. De már az eddigi fejtegetések is megmutatják, hogy a líra számára a mindenkori egész ember természeti élménye az ábrázolandó életanyag részévé vált

* *Über die Heide hallet mein Schritt;*
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

Herbst is gekommen, Frühling ist weit –
Gab es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe – wie flog es vorbei?

** *„O schöne Welt, du bist abscheulich."*

– bármilyen jellege volt is eredetileg magában az életben, tehát még akkor is, ha az esztétikumnak nyoma sem volt benne, sőt még ha tudattalanul sem törekedtek rá. Az epikában és a drámában még világosabban jelenik meg az ember és a természet közti viszonylatok költői visszatükrözésének ez a tendenciája, mert e műfajokban az emberi élet társadalmi mozzanatai sokkal konkrétabban és pregnánsabban törnek napvilágra, mint ez a lírában lehetséges. Már nem a valóság puszta átélése a közvetlen tárgyuk, mint ahogy ez a lírában tipikus, hanem maga az emberi, vagyis a társadalmi gyakorlat; a természet átélése csak epizodikusan, szorosan e gyakorlatra vonatkoztatva válhat a megformálás tulajdonképpeni tárgyává. Ez annyit jelent, hogy – főként az epikában – az ábrázolt világ sokkal közelebb áll a természettel folytatott társadalmi anyagcseréhez, mint a lírában, és ezt sokkal közvetlenebbül tükrözi vissza. Ebből mindenekelőtt az következik, hogy az emberek természeti viszonylatai itt mindennapi életük egész szélességét és mélységét átfogják, hogy a munka, a természet erőivel folytatott küzdelem, az ember természeti korlátainak legyőzése stb. túlnyomó jelentőségre jut bennük, tehát olyan vonatkozások, amelyeknek, ha eredeti természetüket a valóságban szemügyre vesszük, semmi köze sincs, vagy csak nagyon kevés köze van az esztétikumhoz, és – mint az élet minden jelensége – csak a visszatükrözés és a megformálás módjának segítségével válnak esztétikaiakká. Mivel az emberiség fejlődésében a természeti erőkkel folytatott küzdelemnek központi, életbevágó és társadalmi jelentősége van, könnyen érthető, hogy e küzdelem az epikában, ahol a leginkább jut szóhoz az ember társadalmi tevékenysége, kezdettől fogva igen nagy szerepet játszik. Vegyük csak jellemző példának a hajóutat és az ettől elválaszthatatlan fáradozásokat, harcokat és veszélyeket. Már az *Odüsszeiá*ban is központi helyet foglalnak el, és ez a vonal Defoe-n és Melville-en át egészen Conradig és Hemingway-ig húzódik. Mivel az így ábrázolt harcok nagy irodalmi értékeket képviselnek, mivel kiolthatatlan varázszsal hatnak az olvasóra, nagyon kézzelfoghatónak látszik, hogy költői ábrázolásaiban „természeti szépséget" (vagy fenségességet) lássunk; itt még azt is különösen ki kell emelnünk, hogy az epikai művek az eseményeket elvileg mint elmúltakat és nem mint jelenlevőket tükrözik vissza.

Ezekben a művekben kiemelkedően gyakorlati célokért folyó küzdelmeket ábrázoltak epikusan, élethalálharcokat, amelyekben a résztvevők szeme előtt csak a győzelem vagy a bukás, a

megmenekülés vagy a pusztulás problémája lebegett, de az esztétikai megfontolásnak még csak az árnyéka sem merült fel. A természet erői kivételes dühvel vagy ravaszsággal nyilvánulnak meg (pl. a szélcsönd Conrad *Árnyvonal*ában), „szépségük" – irodalmilag nézve – abban rejlik, hogy az emberek ellenállásában, abban a bátorságban, okosságban és állóképességben, amelyet az összeütközés folyamán fedeztek fel és mozgósítottak magukban, láthatóvá válik az emberi szellemnek az a gondolati és erkölcsi ereje, amelynek az emberiség eddigi – problematikus vonásokban gazdag – útja megtételét köszönheti. Az ilyen művek közvetlenül feldolgozott anyaga, az a belső tartalom, amelynek hatásukat köszönhetik, elsősorban erkölcsi jellegű; még a sors tragikus kihívásáig is fokozódhat, mint Melville Ahab kapitányának esetében. És csak ebből a szemszögből látszik a költőileg megformált természet „szép"-nek; pontosabban: a valóság esztétikai visszatükröződésének. Ennek azonban nyilvánvalóan nem maga a természet a tárgya, bármilyen erőteljesen kell is magánvaló vonásainak az ábrázolásban érvényesülniük, hanem a természet azzal a társadalommal folytatott anyagcseréjében, amelynek épp ilyen hősök a heroikus képviselői.

Problémánk számára a festészet története a legtanulságosabb. Hiszen úgy látszik, mintha benne a maga eredeti formájában közvetlenül ábrázolnák a „természeti szépség" kiváltó mozzanatát, úgyhogy az életbeli és a művészeti „esztétikai" természeti élmény azonosítása itt tűnik a legkeresztülvihetőbbnek; hiszen mintha a táj, mindkettőjük közvetlenül közös tárgya kézzelfogható világossággal állna előttünk. De ha e jelenséget közelebbről szemügyre vesszük, e látszat mégis puszta látszatként lepleződik le. Mindenekelőtt a táj mint a festészet kizárólagos tárgya viszonylag modern jelenség. A festészet fejlődésének legnagyobb részében a tiszta természet a tulajdonképpeni lényegnek, az emberi történésnek pusztán háttere volt. Ezzel természetesen csak a legeslegáltalánosabbat mondtuk el e kérdésről. Mert Giotto kompozícióitól, amelyek a nem emberi háttér elrendezése révén lényegileg csak az előtérben lezajló drámai történésnek adnak ritmikus kíséretet, a természeti háttér felfogásában egy folyvást szélesedő és mélyülő mozgás megy végbe, amely a flamand és a velencei festőknél e háttér csaknem önálló jelentőségéig fokozódik. De csak a XVII. századbeli Hollandiában válik az önmagáért vett táj a festészet számára tömegméretekben önálló társadalmi megbízatássá, mégpedig olyan teljességgel egyetemes módon, amely Ruysdael patetikus

fantasztikumától van Goyen vagy Herkules Seghers köznapi tájaiig terjed, s amelyben például Vermeernél még a városkép is táji jelleget kap. Természetesen itt sem vállalkozhatunk arra, hogy e fejlődést akár csak vázlatosan is kövessük. Csupán azt kell megjegyeznünk, hogy a „tiszta" táj még a tájfestészetben sem jutott soha egyeduralomra. Ha a tájból mint puszta természeti háttérből az emberi tevékenység színtere lesz, akkor problémánk szempontjából különösen érdekes a téma és a felfogás egyetemessége. Hiszen az ember és a természet közt ábrázolt viszonylatok Claude Lorrain lírikus-utópista mitologizálásától az ember mindennapi életéig, s ezen belül a természetben végzett munkáig (Millet, Courbet, van Gogh stb.), és a benne eltöltött örömteli szabadidőig terjed (a különféle „Fêtes champêtres"-ek Gorgionétól Manet-ig és Monet-ig), s a város mint táj Guarditól és Canalettótól az impresszionizmuson keresztül Utrillóig gyakran minőségileg összefüggéstelen változatait éli át.

Csak ha valóban be tudunk pillantani az itt működő szubjektív és objektív egyetemességbe, akkor érthetjük meg, hogy mi a valódi kapcsolat a mindennapi emberek természethez való viszonyai, valamint a természet esztétikai, festői ábrázolásának tartalma és formája között. Ahogy annak idején az idealista esztétika e viszonyt az életben a modellviszonylatra szűkítette, úgy szűkíti le későbbi szakasza azáltal, hogy a festői megformálást egy állítólag teljesen megtisztított vizualitásra redukálja. Mindkét esetben egyaránt eltűnnek azok a meghatározások, amelyek az életen valóban uralkodnak, és azok is, amelyek az esztétikai visszatükröződést tulajdonképpen művészetté teszik. A mindennapi élet természeti viszonylatairól nemsokára részletesen beszélünk; itt fejtegetéseinknek elébe vágva, csak azt hangsúlyozzuk, hogy ezek mindig az egész emberből indulnak ki és mindig reá hatnak vissza; hogy tehát itt a természet extenzív totalitása és az ember teljes érzéki, szellemi és társadalmi élete együtt adja a meghatározó tényezőket. Tehát az a transzpozíció, amelyet a festő a láthatóság egynemű közegében végrehajt, azt jelenti, hogy az ember valósággal kapcsolatos magatartása alaposan és lényegesen megváltozott. E tény megállapításában, mint annak idején kimutattuk, Fiedlernek igaza van; csupán akkor téved – de ez a tévedés az egész problémát meghamisítja –, amikor úgy véli, hogy ez a magatartás egyszerűen eltüntet mindent, amit az egész ember valamennyi érzékével, érzésével és értelmével átélt, és amit egész kultúrájából magával hoz, hogy egy ebben az elvontságban kísértetiesen

tartalmatlanná vált, „tiszta" vizualitásnak adjon helyet. A tájfestészet igazi mestereitől – a művek egyértelműen bizonyítják ezt – teljesen távol állnak az ilyen mesterkélten kiagyalt, leszűkítő magatartásmódok; ellenkezőleg, arra törekszenek művészileg, hogy az ember természet-élményeinek egész gazdagságát a festői kifejezés egynemű közegébe fordítsák át.

Noha már e rövid áttekintés után is vitatjuk az emberek összes természeti vonatkozásainak és természeti élményeinek esztétikai jellegét, és ezeket a művészi megformálás viszonylatában az élet minden más jelenségével egy szintre helyezzük, ez nem jelenti azt, hogy e komplexumon belül tagadnánk meghatározott sajátosságukat. A legtöbb természeti élmény nemcsak egyszerűen a valóság visszatükröződése, ami miatt kettőjük kölcsönös vonatkozásai a mindennapi élet legnagyobb részétől eltérően túlnyomórészt nem gyakorlati jellegűek. Szubjektumai és objektumai között ezen túlmenően is egy meghatározott távolságot tételeznek fel, amely az emberek egymás közti érintkezésének visszatükröződéseinél többnyire nem tapasztalható. Tolsztoj a természeti élményeknek erről a sajátosságáról nagyon jó, persze tisztán önéletrajzi leírást ad: „A természet számomra ötéves koromig nem létezett, mindaz, amire vissza tudok emlékezni, ágyacskámban vagy a szobában történt. Számomra sem a fű, sem a levelek, sem az ég, sem a nap nem létezett. Lehetetlen, hogy ne hagytak volna virágokkal és levelekkel játszani, hogy nem láttam füvet vagy ne óvtak volna a naptól, de öt-, sőt hatéves koromig nem emlékszem semmi olyasmire, amit természetnek nevezünk. Valószínűleg el kell távolodni tőle, hogy lássuk, de én magam is egy darab természet voltam."

A Tolsztoj által leírt tényállás társadalmilag rögtön általánosítható. Hogy a természetet mint élményt lehessen felfogni, ahhoz mindenütt szükségszerű, hogy az embereket környező természetről lehántsák azt a mélyen gyökeredző magától értetődőséget, amelyet csak a vele kapcsolatos gyakorlati, többnyire mélyen a szokásba és a hagyományba nyúló viszonylatok tesznek lehetővé, mert csak így élheti át az ember a mindig új valóságot a maga viszonylagos változásában úgy, mint vele szemben álló külvilágot. De a vele kapcsolatos kontemplatív magatartás öncél marad, a vitális vagy legalább a pszichológiai elemben reked meg, tehát nagyon élesen különbözik attól, amit a mindenkor időszerű, gyakorlati célkitűzések mindennapi életben történő felfüggesztésének ismertünk meg. Az itt kialakuló távolságnak ezért az a sajátossága, hogy az

ember e tárgytól való eltávolodása ellenére, sőt éppen ennek következtében, mégis e környezet közepén állva, úgy érzi, hogy valójában nem vált el tőle. Tolsztoj ezt a fajta természetérzést is nagyon behatóan fejtette ki: „... Szeretem a természetet, ha minden oldalról körülvesz, és azután vég nélkül a messzeségbe tágul, de nekem a közepén kell lennem. Szeretem, ha minden oldalról forró levegő vesz körül, és ez a levegő azután gomolyogva a végtelen távolba vész; ha ugyanazok a nedvdús fűszálak alkotják a mezők végtelen zöldjét, amelyeket ültömben szétnyomok; ha ugyanazok a levelek, amelyek a szélben remegnek, árnyukat az arcomra vetik, s a távoli erdő kék színét adják; ha ugyanazt a levegőt, amelyet beszívok, a végtelen ég mély kékjében ismerem fel; ha nem egyedül ujjongok és örülök a természetnek, hanem köröttem rovarok miriádjai zümmögnek és rajzanak, katicabogarak mászkálnak össze-vissza egymáshoz tapadva, és köröskörül mindenütt a madarak dalolnak."

Tolsztojnak ez a vallomása, amely szerint a valódi és mély természeti élmények feltétele az, hogy az ember a természet kellős közepén legyen, tudatosan teljes mértékig szubjektív természetű; hiszen naplójában, amelyből legutóbb idéztünk, ezt a részt a svájci táj heves elutasítása előzi meg, mert itt nem talál lehetőséget személye körülfogására. Mégis vagy éppen ezért Tolsztoj itt e természetviszonylatok szempontjából egy lényeges mozzanatot érint: nevezetesen azt, hogy az ember bizonyos mértékig elvált a mindennapi gyakorlattól, amelyben olyan tárgyakkal, vonatkozásaikkal stb. áll szemben, amelyek bizonyos fokig ellenállnak gyakorlati célkitűzéseinek, s amelyeket munkával, gondolkodással, ravaszsággal stb. le kell győznie. (Világos, hogy a természetben elvégzett munka pontosan ugyanezt a szubjektum-objektum-szerkezetet mutatja.) Másrészt saját mindennapi élete és gondolkodása fölé sem kell emelkednie, mint az olyan esetekben, ahol – alkotó vagy befogadó módon – a magasabb rendű objektivációs rendszerekkel van dolga, ahol a lényeget akarja megragadni, és a jelenségformák csak erre vonatkoztatva válnak számára jelentőssé. Tehát az a tolsztoji követelmény, hogy a természet kellős közepén távolságot kell tartani a természettel szemben – amit egy másfajta ember, mint Byrontól vagy Riegltől hozott példáink mutatják, éppen az Alpokban élhet át – azt jelenti, hogy az ember elválik a hétköznapok közvetlen-időszerű gyakorlatától, és megszabadul a hasznosság abszolút uralmától. Az ember benső háztartá-

sában a cselekvésről a létezésre, az egyszerű egzisztálásra tolódik át a súly.

Világos, hogy ezzel az itt létrejövő élmények túlnyomó többségét a társadalmi termelés fejlődése által megteremtett szabad időnek kell alárendelni, és ezek az élmények jellegüket tekintve túlnyomórészt annak a területnek a részei, amelyet kellemességnek, az életet segítő szférának neveztünk. Ehhez persze olyan közvetlenül vitális életmegnyilvánulások is tartoznak, mint amilyen például az evés és az ivás; de ez a specifikus kellemesség itt is többnyire csak akkor jön létre, ha uralkodóvá válik benne a felesleg bizonyos mozzanata, amely társadalmilag közeli rokona a szabad időnek. De a természeti élmények más mozzanatot is tartalmaznak: hiszen a természet lényegileg más, mint bármi, ami társadalmi, amit maga az ember alkotott (ide tartozik természetesen a belső tér is). De a természet e máslétének is megvannak a maguk társadalmilag meghatározott alkotóelemei, függetlenül attól, hogy tudatossá válnak-e időnként vagy sem; ahogy a természeti élménynek szubjektíve a szabad idő az egyik feltétele, úgy objektíve társadalmilag elérésének, birtokba vételének biztonsága, kényelme a feltétel; természetesen itt mindez negatívan is értékelhető, mivel egyesek a jó utakat, mások az úttalanságot részesítik előnyben a természettel való érintkezésük során, de még ha valaki ma eltér is az általánosan használt útvonalaktól, akkor is a természettel folytatott anyagcsere által megteremtett biztonságon belül marad. A társadalmi mozzanat drasztikusan jut kifejezésre akkor, ha az emberek természetben végzett mozgása társadalmilag létrehozott közlekedési eszközök igénybevételével történik. Most csak utalnunk kell az itt létrejövő különbségekre, és főként, mint határjelenségre, arra, hogy a repülőgépről a táj mint olyan, teljesen megszűnik, mivel az ember kikerült belőle: ami repülés közben látható, az nem tájnak, hanem terepasztalnak hat.

Mivel az emberek és a természet ilyen valóban lehetséges, élménykeltő viszonylatainak a száma végtelen, sziszifuszi munkára vállalkozna, aki pusztán katalogizálni próbálná őket. Nekünk csak ahhoz kell ragaszkodnunk, hogy ez az eltávolodás és közepén való lét közti ingadozás e természeti viszony objektív pólusának szubjektív oldala; e viszonyt pedig egyrészt a természet emberekkel szembeni másléte, másrészt az jellemzi, hogy az emberi létezés, működés, kibontakozás szempontjából nélkülözhetetlen. Ennek a helyzetnek az a következménye, hogy a természettel kapcsolatos tisztán kontemplatív, tisztán felvevő magatartásmód

e valódi viszonylatoknak, az ember természet iránti vonzalmának csak – viszonylag – kis, persze fontos részét teszi ki. A természet a szabad időben is messzemenőkig az emberek egyik tevékenységi köre marad: ilyen a természetben végzett séta, amelynél az egészség ápolásának, a beszélgetési alkalmaknak stb. igen nagy szerepe van; ilyen a bogyók és gombák, rovarok, pillangók és érdekes kövek keresése, amely ráadásul olyannyira kizárólagos céllá válhat, hogy a természet mint egész szubjektíve teljesen eltűnik, és létezése az emberek szemében arra redukálódik, hogy vajon e célok számára kedvező vagy kedvezőtlen terepet kínál-e; ilyen a természetben végzett sporttevékenység, amely szintén olyan végletek között mozog, hogy vagy egy bensőségesebb természetviszonylat eszközévé válik, vagy teljesen, illetve csaknem elfedi azt. Az így létrejövő polarizációk sajátossága két mozzanaton alapul. Először is a legtöbb itt felsorolt tevékenység jellegét tekintve játék, vagyis az embereket lényegesen másképp veszi igénybe, mint az élet valódi gyakorlata. Ha megszűnik a játékszerűség, a természethez való viszony a teljes elhalásig lazulhat; így például a hivatásos rovargyűjtő vagy sportoló esetében. Másodszor: ezzel szoros összefüggésben, természeti élmény csak akkor jöhet létre, ha az egész ember léte, e lét önélvezete bensőséges kapcsolatba kerül egy darab természettel, amelybe ideiglenesen – a fent jelzett, eltávolodást is magában rejtő értelemben – beilleszkedik. Ez korántsem zárja ki teljesen a cselekvést, de túlsúlyát igen, mert ez a természetet egyszerűen a tevékenység terévé vagy eszközévé változtatja át.

Itt – akárcsak a kellemesség egész körében – közvetlenül az egész ember szubjektivitása az a végső, mérvadó elv, amely eldönti, hogy vajon egy meghatározott természeti komplexum reá ható léte a helyeslés vagy a visszautasítás sorsára jut-e, és hogy miként történik ez. De mivel itt mindig csak arról lehet szó, hogy egy meghatározott ember egy meghatározott pillanatban milyen magatartást tanúsít a természet egy meghatározott konkrét részletével kapcsolatban, mivel a benyomásban implicite benne rejlő ítélet fel sem veti az általánosítás kérdését, mivel ugyanaz az ember ilyen esetekben nem érzi magát ugyanazzal a helyzettel kapcsolatban következetességre kötelezve, a „közvetlenül" szó itt sem jelent korlátozást, és az ilyen egyszeri magatartás végérvényességét – ismét ugyanúgy, ahogy általában a kellemességnél – nem szünteti meg. A szubjektív magatartásnak ez a végérvényessége éppen azért maradhat meg, mert „igen"-e vagy „nem"-e

semmit sem mond magukról a tárgyakról, hanem kizárólag a szubjektum velük kapcsolatos – pillanatnyi – viszonyára vonatkozik. Ezért üres pedantéria, ha esztéták, mint például Vischer is, kísérletet tesznek arra, hogy a természeti jelenségeket „esztétikai" szempontból az objektivitás igényével szépekre és csúnyákra osszák fel. Rendszerint mindig egy összesség hat, és ebben „ugyanaz" a tárgy még ugyanannak az embernek a szemében is egyszer vonzónak, máskor visszataszítónak tűnhet. Így például Vischer csúnyának tartja a kígyót, míg Keller *Sinngedicht*jének egyik zárójelenetében olyan esemény zajlik le, amelynek következtében a hősnő, aki addig undorodott a kígyóktól, azt kívánja, hogy a szomorú napokban egy kígyóról álmodjon.

Talán fölösleges utalnunk azokra a korábbi fejtegetéseinkre, amelyek a lehetséges kellemes élmények határtalan skálájával foglalkoznak. Akárcsak ott, a természeti élmények variációs lehetőségei is korlátlanok, mind a szubjektum, mind pedig az objektum oldaláról. Egy adott ember mindenkori élményképessége persze nem korlátlan, a számára lehetséges mozgástér társadalmilag, nemzetileg, történelmileg, lélektanilag stb. egy meghatározott pillanatban determinált. De ez a mozgástér ugyanannál az embernél is kitágulhat vagy leszűkülhet, és bármennyire hasonló tényezők hatnak – a társadalmi lét döntő meghatározásaitól a divat stb. behatásaiig – ugyanannak a nemzetnek, ugyanannak az osztálynak az embereire, e reakciók még társadalmilag hasonló beállítottságú embereknél is fölöttébb különbözőek, gyakran egyenesen ellentétesek. Ahogy a testi elfáradást az egyik ember kellemesnek, a másik kellemetlennek érzi, úgy válthat ki teljesen eltérő élményeket a természetnek ugyanaz a darabja ugyanannak az osztálynak két különböző emberéből. A természetviszonylatok tárgyi oldala éppilyen elvileg korlátlan mozgásteret teremt. Kiemeltük már a mindenkor ható összesség fontos szerepét, ahol is „ugyanaz" a tárgy nagyon különféle benyomásokat kelthet; ide tartozik természetesen a megvilágítás változása, az évszak, az óra stb. befolyása, amely mind megváltoztathatja az élményt. Az esetek nagy többségében maga az ember is mozog a természetben, és ez is nagymértékben megváltoztatja „ugyanannak" a tárgynak az aspektusait (egy hegy fentről vagy lentről). De az emberek mozgása belső változásokat is előidézhet, így például egy kiránduláson folytatott beszélgetés, amelynek reflexei megmutatkoznak a résztvevő természettel kapcsolatos reagálásaiban stb.

A természet kiváltotta érzések többsége magától értetődően egy

olyan komplexumban rendeződik el, amelyet korábban mint a kellemesség körét elemeztük. Annál is inkább így történik ez, mivel a legtöbb természeti élmény keletkezése módját tekintve tartalmilag és formailag a kellemesség körébe tartozik; gondoljunk csak a sétákra, kirándulásokra, a jó levegő hatásaira, a mértékletesen űzött sportra, a pihenésre stb. A döntő közös jellemvonás az, hogy ezeknek az élményeknek a felvevő szerve mindenütt a valódi egész ember, a szubjektum a maga partikularitásában. A művésznek a természet egy részéhez való hozzáállása – mint az imént láttuk – minőségileg más, akkor is, sőt éppen akkor, amikor arra törekszik, hogy az ember természettel kapcsolatos viszonylatainak egész gazdagságát és sokoldalúságát egynemű közegében valósítsa meg. Ugyanis ilyen esetekben az, ami az egész, a partikuláris ember természeti élményeiben a szubjektum oldalán volt, az objektivitás szférájába tolódik el: az esztétikai visszatükröződésben meg kell formálni, mindenki számára érzékelhetővé kell tenni; annak, ami a partikuláris emberek egyedi élményeiben tipikus, az emberi nem tulajdonaként, művészileg tagoltan kell megjelennie. Az eddigi fejtegetések után bizonyára meggyőző, hogy az emberek természeti élményeinek átlagát a kellemesség körébe soroltuk be.

Most még az olyan természeti élmények tulajdonképpeni tartalmi és formai természetét kell pontosabban meghatároznunk, amelyek e nagy skála legfelső szintjén találhatók, s amelyek tárgyi vagy emberi fontossága az ellen szól, hogy egyszerűen a kellemesség körébe soroljuk őket. Ez csakugyan valódi probléma. De látni fogjuk, hogy az ilyen jelenségek helyes vizsgálata megcáfolja esztétikai jellegüket. Beszéljünk először a legegyszerűbb kérdésről. A hétköznapok természeti élményeinek tárgyiassági szerkezetét kutatva láthattuk, hogy nem vezethet belőlük egyenes út az objektív valóság tudományos vagy akár csak természetfilozófiai megragadásához. Ezt magától értetődőnek fogja találni mindenki, akitől nem idegenek a modern természettudomány módszerei. De tudjuk a történelemből, hogy évezredeken át egy minőségileg más orientációjú természetfilozófia volt érvényben, amelynek kategóriái gyakran, persze nem mindig, az ember természettel szembeni élménylehetőségeire támaszkodtak. Nem lehetséges-e itt tárgyi összefüggés a közvetlen természeti élmények és a természetbe objektíve értéket belevetítő természetfilozófia között, sőt, nem éppen az előbbi „esztétikai" jellege közvetíti az utóbbit? Még a romantikus természetfilozófiában (és esztétikában) is felmerülnek

ilyen motívumok. Tanulságos megfigyelni, hogy miként foglal állást ezzel a problémával kapcsolatban Goethe, akinek „színelmélete" talán a minőségi természetfilozófia legjelentősebb utóvédharca volt. *A kísérlet mint a szubjektum és az objektum közvetítője (Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt)* című tanulmányában bevezetésképpen főként a mindennapok normális emberének a természethez való viszonyát tárgyalja, és kiemeli, hogy ez mindig önmagára vonatkoztatja a természetet; mégpedig, fűzi Goethe hozzá, jogosan, mert sorsát messzemenőkig az így létrejövő indulatok határozzák meg. De mindez megváltozik, amikor a magánvaló természet tárgyaihoz fordul. Goethe nagy energiával állítja előtérbe azt a változást, amelyen az emberi szubjektivitásnak az érdeklődés ilyen átállításakor keresztül kell mennie: „Hiányzik nekik a tetszés és a visszatetszés, a vonzás és a taszítás, a haszon és a kár mértéke; erről egészen le kell mondaniuk, és mint közönyös, és szinte isteni lényeknek, azt kell keresniük és vizsgálniuk, ami van, és nem azt, ami tetszik."[27] Világos, hogy azon, amit Goethe plasztikusan „közönyös és szinte isteni lény"-nek nevez, ugyanaz a magatartás értendő, amelyet mint dezantropomorfizáló visszatükrözést tárgyaltunk.

Most számunkra csak az itt végrehajtandó ugrás lényeges. Hiszen ez azt jelenti, hogy egy természeti élmény csak akkor fokozódhat megismerhetővé, ha önmagát mint olyant maradéktalanul megszünteti, és ezáltal egy gyökeresen más szférába jut. Ha az élményszerű elem megmarad, akkor csak a természet egyik – szubjektivitásban megrekedő – mitikus szemszögét fejezheti ki, és sohasem változtathatja át a természet magánvalóját igazi számunkravalóvá. Az ilyen jellegű élmény, még ha szubjektíve a legnagyobb mélységig nyúlik és nyelvileg erőteljes kifejezéshez jut is, a szubjektumban reked meg, és nem verhet hidat az objektív valóság felé. Bizonyos körülmények között tartalmában természetesen egy helyes mag is rejtőzhet. De az is éppoly magától értetődő, hogy a tudományos visszatükröződésre való közvetlen törekvésnek ez a hiánya az ilyen élményeket nem tudja esztétikaiakká változtatni, mint ezt az antropomorfizáló természetfilozófia esztétikához való romantikus közelítése óta gyakran felvetették. Hiszen az ilyen feltételezésnek az volna a – szintén romantikus, tárgyilag teljesen megalapozatlan – előfeltétele, hogy minden szub-

27. Goethe, *Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt.* Goethe, *Werke,* XXXIX. köt. 16. l.

jektív élménynek egyszerűen intenzitása közvetkeztében máris esztétikai jelleggel kellene rendelkeznie. A legkülönbözőbb összefüggésekben mutathattuk már meg, hogy ez nem így van, hogy az ilyen élmény még a legnagyobb szubjektív érzelmi mélység vagy erő esetén is a partikularitásban reked meg, ha nem rejt magában egy – további adekvát munkával folytatható – általánosítási törekvést, és hogy ezért az esztétikum szféráját a partikuláris élményektől, mindkettőjük antropomorfizáló jellege ellenére, éppúgy egy minőségi ugrás szükségszerűsége választja el, ahogy a mindennapi életet is ez különíti el a dezantropomorfizáló tudományos visszatükröződéstől. Ez a partikularitás ilyen esetekben így nyilvánul meg: éppen én, éppen ebben a pillanatban, éppen fejlődésemnek ezen a fokán stb. éppen ilyen módon élem át a természetet. Ha ilyen esetekben hiányzik is a vágyódás és az élmény tisztán kontemplatív marad, kétségtelen, hogy bizonyos értelemben szerkezetileg hasonlít ez az erotikus élményekhez. De e partikularitás meghaladásának az esztétikumban – az antropomorfizáló visszatükröződés megőrzése, sőt elmélyítése ellenére – olyan iránya van, amely a partikularitástól a törvényszerűséghez, az egyediségtől (és ennek szubjektív, hamis általánosságig való közvetítés nélküli, antropomorfizáló önállósításától) a különösségig vezet tovább az esztétikum érzéki-érzékletes módján.

A kellemességről szóló fejtegetéseink után talán nem kell mégegyszer kiemelnünk, hogy az esztétikai nembeliségnek az eleven partikularitástól való éles elválasztása az utóbbi legcsekélyebb mérvű lekicsinylését sem jelenti. Ellenkezőleg. Éppen a mi fejtegetéseink mutatják a partikularitás „charakter indelebilis"-ét, amelyet az idealista, aszketikus világnézetek szét akarnak rombolni, fel akarnak bomlasztani. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az ember közvetlen partikularitása volna, mint néhány szubjektív idealista véli, az ember és a valóság viszonyában a legmagasabb fokú döntőbíróság. A filozófiának inkább azt kell megmutatnia, hogy a partikularitás megőrző megszüntetése a valósággal kapcsolatos emberi viszonylatok különböző területein, a tudományban, a művészetben, az etikában stb. milyen formákat vesz fel. Az itt adódó problémákról az esztétikai magatartással kapcsolatban már részletesen beszéltünk, és olyan összefüggésekben, amelyek problémánkkal közelről érintkeznek, jelzésszerűen mondtunk már egyet-mást a tudományban és az etikában tapasztalható megoldások irányairól is. Most tehát csak az a feladatunk, hogy megvizsgáljuk olyan különösen tipikus természeti élmények spe-

cifikus sajátosságát, amelyek mélységük, intenzitásuk világnézeti szférába átnyúló belső tartalmuk révén kiválnak a nagy és kellemes érzések végtelen seregéből.

Kezdjük Hans Castorp természeti élményeivel a hóviharban, amelyeknek Thomas Mann a *Varázshegy*ben egy egész fejezetet szentelt. Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy az itt leírt természeti viszonylatok legnagyobb része, maga a hóvihar és Castorpnak élete megmentéséért folytatott küzdelme korántsem tartozik az „esztétikai" jellegű természeti élmények közé, hanem olyasfajta természeti hatalmakkal folytatott küzdelmet jelent, amelyet például Melville-nél láttunk; olyan csoportba kell tehát beosztani őket, amelynek magában a valóságban gyakorlati jellege van, és csak a költői megformálás ad neki, mint minden más életanyagnak, esztétikai tárgyiasságot. Fontosabbnak tartjuk azt az álmot, amelyet Castorp egy fakunyhó kétes védelme alatt lát. Itt vitathatatlanul egy hatalmas és óriási hatást gyakorló természeti benyomással van dolgunk. De ha közelebbről megtekintjük, akkor egyrészt azt látjuk, hogy éppen természeti tartalma az imént átélt valódi természet kontrasztjából nőtt ki, és másrészt igazi, magát az álmodót lelkileg befolyásoló tartalma nem magából a természetből származik, hanem az életnek azokból a nyugtalanító, Castorp számára megoldhatatlan problémáiból, amelyek elé szanatóriumi tartózkodása idején az emberi viszonylatok és a világnézeti viták állították. Ezért számára ez a tartalom – a hóvihar okozta életveszély által közvetlenül és plasztikusan megjelenítve – ilyen megfogalmazásban jelenik meg: „Hű akarok maradni szívemben a halálhoz, de világosan emlékeznem kell arra, hogy a halálhoz és a múlthoz való hűség csak gonoszság és sötét kéj és embergyűlölet, ha meghatározza gondolkodásunkat és uralkodásunkat. *Az ember a jóság és a szeretet érdekében nem adhatja át az uralmat a halálnak gondolatai felett.*" Részletes magyarázat nélkül is világos, hogy az érzések és a belőlük fakadó gondolatok nyilvánvalóan a saját jövendőbeli életvitelének szabályozására, ezen belül világnézeti tájékozódásra, tehát etikumra törnek. Ha tehát helyet akarunk nekik adni az emberi életmegnyilvánulások egészében, akkor teljesen joggal azt mondhatnánk, hogy az etikai döntések és elhatározások eleven „Előtt"-jéhez tartoznak. A hangsúlyt itt az „Előtt"-re kell helyeznünk, hiszen Castorp teljes mértékig egy pusztán előkészítő stádiumban van; gondolatai és érzései csak élményszerű egymásmellettiségben és egymásutánban bukkannak fel, és még a fogalmi összegezésben

is inkább egy jövőbeli szándék sejtése vagy vágya látható, mint az akaratnak tetté való tényleges etikai megfeszítése. Thomas Mann záró megjegyzéseiben nyilvánvalóvá teszi az egész epizódnak ezt a jellegét; Castorp boldogan tér vissza a szanatórium megszokott környezetébe, és jó étvággyal megvacsorázik. „Már ezen az estén sem értette egészen mindazt, amit odafönt gondolt."

Némileg hasonlóan megformált természeti élményt figyelhetünk meg Tolsztoj *Háború és béké*jében Andrej Bolkonszkijnál, az austerlitzi csatatéren, persze azokkal a különbségekkel együtt, amelyek a teljesen eltérő körülményekből, a részt vevő ember ellentétes beállítottságú jelleméből fakadnak. Bolkonszkij, akinek mintaképe Napóleon volt, s aki a csata egyik válságos helyzetében azt a reményt táplálta magában, hogy megéli a maga „Toulon"-ját, zászlóalja élén megsebesül, és most, mozgásra képtelenül, a földön fekszik. „... semmit sem látott már. Csak az ég volt még fölötte, a magas ég, nem tiszta, de mérhetetlenül magas, nyugodtan tovasikló szürke felhőivel. ‚Milyen csöndes és nyugodt és ünnepélyes ez, egyáltalán nem olyan, mint az előbb, amikor még rohantam' – gondolta Andrej herceg. ‚Nem olyan, mint előbb, amikor rohantunk és üvöltöttünk és harcoltunk ... annyira másképp lebegnek tova a felhők e magas, végtelen égen. Miként lehetséges, hogy korábban sohasem láttam e magas eget? És milyen boldog vagyok, hogy végül megismertem. Igen, minden semmiség, minden csalás és ámítás e végtelen égen kívül. Nincs semmi, semmi rajta kívül. De ez is semmi; nincs semmi, csak csend és nyugalom. És mondjunk érte Istennek hálát ...'" A magas ég csak merőben közvetlenül ellentétes a csata korábbi lármájával és felfordulásával. Igazi, ellentétet alkotó hatalma Bolkonszkij hosszasan és lassan, tudattalanul növekvő csalódásából táplálkozik, amely az egész hadjárat folyamán fokozatosan erősbödik (gondoljunk a schöngrabeni csata utáni hangulataira), és itt robban ki. Nagyon érdekes, hogy a megelőző illúzióvesztések közvetlenül mindig az akkori cári Oroszországnak (és szövetségesének, a Habsburg-monarchiának) az udvari-bürokratikus intézményeiben, szokásaiban és erkölcseiben gyökeredznek. De az austerlitzi csatatéren, a nagy élményben mintha teljesen kialudtak volna ezek a mozzanatok. Az élmény kizárólag eddigi életideálját, Napóleon történelmi alakját állítja szembe a magas ég nagyságával és nyugalmával, és ebben az ellentétben, egy igazi emberi életnek és eddigi életvitele üres tevékenykedésének ellen-

tétében mutatja meg őt. Ezt látjuk, amikor a győzelem után a csatatéren végiglovagló Napóleon megáll Bolkonszkijnál és szemügyre veszi őt. „Tudta, hogy ez Napóleon – az ő hőse; de ebben a pillanatban Napóleont olyan kicsiny, jelentéktelen embernek látta ahhoz képest, ami lelke és e magas, végtelen, bolyongó felhőkkel terhes ég között lezajlott. Ebben a pillanatban teljesen közönyösen hagyta, hogy ki áll itt előtte, és mit mondott róla; csak annak örült, hogy emberek vannak mellette és csak azt kívánta, hogy ezek az emberek segítsenek neki, és adják vissza az életnek, amelyet olyan szépnek látott, mert most olyan egészen másképp értette, mint korábban."

Bolkonszkij életvitele gyökeres megváltoztatásának szándékát közvetlenül és konkrétan úgy tölti meg tartalommal, hogy megbékél feleségével, akivel ennek nagyvilági-felszínes jelleme miatt nem élt jó házasságban. De a sors meghiúsította azt a szándékát, hogy új életet kezdjen; a fiatalasszony éppen hazatérése idején hal bele első szülésébe. Ezzel azonban eltorzulnak számára az új élet kilátásai. A magas ég nagy élménye egyre inkább elhalványul; az a veszély fenyeget, hogy teljesen eltűnik belső életéből. Csak barátjának Pierre-nek első látogatása, az első valóban megindító vita után éled fel ismét hosszú évek után. „Austerlitz után elsőízben pillantotta meg újból a magas, örök eget, amelyet akkor látott, amikor az austerlitzi csatatéren feküdt, és hirtelen újraéledt a lelkében, vidáman és ifjúi frisseséggel valami, ami régóta szendergett, valami, ami jobb volt benne. Ez az érzés eltűnt, amikor Andrej herceg visszakerült megszokott életkörülményei közé: de tudta, hogy mégis csak él benne, ha nem is bírja kibontakoztatni." És csakugyan, ettől kezdve lassacskán megszűnik Bolkonszkijban az akaraterő bénulása, és ismét keresni kezd egy neki megfelelő, értelmes tevékenységet. Teljes erőből persze csak Natasa Rosztovával való első, még nagyon futólagos találkozása után fog ehhez hozzá, miután kihallgatta a lányt, amint gyermekkori barátnőjével beszélgetett. Eközé esik két hasonló fajtájú, de kevésbé mélyreható természeti élmény. Egyik hivatalos útján tavasszal a kiviruló táj közepén egy vén tölgyet lát „... kérge megrepedezett, és régi revesedés nőtte be. Óriási, otromba, aszimmetrikusan szétterpesztett, csontos karjaival és ujjaival megvetően állt ott, mint egy vén, zord szörnyeteg a mosolygó nyírfák között", s ezt a megcáfolhatatlannak látszó igazságot hirdeti neki: „Vége az életünknek." Natasával való találkozása után ugyanezen az erdőn keresztül utazik visszafelé, és az emlékezetében oly

meghitté vált tölgyet keresi, de eleinte nem tudja megtalálni, mert most már tele van zöldülő levelekkel. És Bolkonszkijt megragadja az öröm és a megújulás érzése: „Hirtelen egyszerre mind eszébe jutottak élete legszebb pillanatai: Austerlitz a magas éggel, és felesége halott, szemrehányó arca, és Pierre a kompon és az éjszaka szépségétől felizgatott kislány, és ez az éj is és a hold – mindez hirtelen újból eszébe jutott. ‚Nem, az életnek még nincs vége 31 éves korban' – döntötte el Andrej herceg hirtelen végérvényesen és megváltoztathatatlanul."

Ha azt vizsgáljuk meg, hogy mennyiben rokonai egymásnak ezek a természeti élmények, akkor azonnal észrevehetjük, hogy mindig egy meghatározott ember életében régóta forrongó belső kollíziók és ellentmondások kirobbanásáról van szó, és a mindenkori konkrét természeti jelenség csupán kiváltó indíték. Ez természetesen nem jelent teljes véletlenszerűséget. A meghatározott konkrét esetekben egy meghatározott konkrét személyiség által észlelt jelenségeknek – objektíve – olyan jellegűeknek kellett lenniük, amilyenek valójában voltak, hogy fáradság nélkül, spontánul összhangba lehessen hozni őket a kifejezésre törő indulatokkal. De ez a magánvaló jellegük csak általános lehetőséget ad arra, hogy éppen ezek az élmények idéződjenek fel. A valódi szükségszerűség mindig az illető ember személyiségében, korábbi sorsában és annak a pillanatnak a jellegében rejlik, amelyben a belső erők és konfliktusok, az élet folyásának külső körülményei által végsőkig kiélezve, kifejezésre törnek. Ebben az általánosságban, amely persze nem önkényes, minden tárgyiasságtól idegen absztrakció, az ilyen természeti élmények nagyon megközelítik az emberek másfajta nyomósan ható tartalmas élményeit, még ha ezeket teljesen más objektív konstellációk, mint például az élet eseményei, vagy kész értelmi-érzéki alkotások, például a művészetei, hozzák is létre közvetlenül. Gondoljunk csak, hogy először ez utóbbira utaljunk, arra a befolyásra, amelyet Claude Lorrain *Acis és Galathea*ja gyakorolt Verszilovra Dosztojevszkij *Kamasz*ában. Itt első pillantásra világos a helyzet: egy erős esztétikai benyomás általunk már behatóan elemzett Utánjáról van szó. Mivel az Után lényegéhez tartozik, hogy a művészet kiváltotta katarzis által megindított befogadó ember egészét mint egész embert gazdagabbá téve vezeti vissza az életbe, ez az esztétikai Után könnyedén átváltozhat etikai „Előtt"-té. És ezen a szinten további sorsa sok tekintetben párhuzamosan fut már a nagy természeti élményekkel: mindkettőben az a fontos, hogy a szóban

forgó ember a későbbiek során hogyan használja ki ezt a megrázkódtatást élete valódi átváltoztatásának és magasabb szintre való fejlesztésének érdekében.

Miután legáltalánosabb vonásaiban kimutattuk az ilyen természeti élmények más eredetű indulatokkal való rokonságát, rátérünk azokra a különbségekre, amelyek az előbbieket az utóbbiaktól elválasztják, a természeti élmények specifikus sajátosságára, amelyben a természeti élmények által előidézett katartikus hatások specifikus lényegüknek megfelelően nyilvánulnak meg. Pillantásunk irányát ily módon megváltoztatva először is a természeti élmények bizonyos általánossága tűnik fel; tartalmuk inkább az embernek a világgal és általában embertársaival kapcsolatos általános magatartására irányul; hatásuk különbözik az olyan élményekétől, amelyeket konkrét emberi viszonylatok vagy szituációk váltanak ki. Tehát az olyan katartikus hatásoknál, amelyeket maga az élet idéz elő, két pólus látható: ha emberi esemény váltja ki, amely az illető egyén konkrét életkérdéseiből, emberek közti bonyodalmakból stb. nőtt ki, akkor a katarzis egyértelműen és meghatározottan tárgyi vonatkoztatottságú, közvetlenül etikailag konkrét döntésekre irányul. (Mindegy, hogy ezek azután ténylegesen miként sikerülnek.) Ha a katarzis kitörését egy természeti jelenség okozza, akkor ez rendszerint alkalom jellegű: vagyis a tárgyra való vonatkoztatottság minden hevesség, érzelmi nyomaték, világnézeti elembe való átszíneződés stb. ellenére felettébb határozatlan és hangulatszerű. Tehát mindkét pólus, mindegyik a maga módján, különbözik a katarzis tisztán esztétikai formáitól. Ennek megfelelően a konkrét egyszeri és érzéki mozzanat a közvetlen élménykiváltóban is elmosódik: a természetet erőteljesebben élik át abban a formában, ahogy az emberekkel általában szembenáll, mint egy konkrét, érzékileg pontosan meghatározott természeti részlet formájában. Az ilyen természeti élmények eme általánosítási tendenciája mögött – amely az austerlitzi magas égben nagyon tudatosan kialakított formára tett szert – az emberi nem fontos társadalmi-történelmi tapasztalatai rejlenek. Így egyrészt a természet (a természetes, a természetszerű) értékfogalommá válik, olyasmivé, amely egyszerűségében és egységében szükségképpen magasabb fokon áll, mint az emberek társadalmi és lélektani bonyodalmai, olyasvalamivé, amelynek ezekkel szemben a maga primitív-mélyértelmű igazságaival mindig igaza van. Másrészt a természetet így átélő ember számára a természet az örökkévalóságot képviseli mulandó, folytonos változásoknak alávetett,

átmenetekre és fordulatokra beállított személyes létezésével szemben. Mert a természetnek még ilyen váltakozásaiban, a nappaliban és az éjszakában, az évszakok egymásutánjában is mintha az örökkévalóságnak, a levés és az elmúlás, az élet és a halál egymásba való átmenetének ilyen törvényszerűsége működne.

Az ilyen élményekben jut a legerősebb érzelmi intenzitáshoz az a korábban hangsúlyozott dualitás, hogy az ember a természettől bizonyos távolságban él, és mégsem kívülről szemléli azt, hogy hozzá való viszonyát a kellős közepén való tartózkodás határozza meg. Ami az ilyen érzések genezisét illeti, világos, hogy specifikus tárgyiassági szerkezetét objektíve a társadalomnak a természettel folytatott anyagcseréjéből meríti. Az állat élete nem ismerheti a természettel szembeni távolságteremtést: maga is egy darab természet, és kölcsönös vonatkozásaik hasonló jellegű fizikai-pszichológiai folyamat alapján zajlanak le. Mindenesetre az élet puszta ténye bizonyos fokig elhatárolja a mindenkori élőlény mikrokozmoszát környezete makrokozmoszától; hiszen maga az élet azt jelenti, hogy egy fiziológiailag szervezett rendszer – környezetével való összes kölcsönhatása ellenére – elkülönül az Egésztől, és a halál éppen ezt a viszonylagos, de valóban létező, önmagát hordozó létet szünteti meg. De a pusztán fiziológiai önállóság mint olyan semmiképp sem tudatosodhat; erről csak a munka gondoskodik, és az összetartozás és távolság tudatosságának sokoldalú és teljes kibontakozása még a munka esetében is évezredekig tartó fejlődést feltételez, amelyben először a természettel anyagcserét folytató társadalomnak a valóságban létrejövő gyakorlati viszonylatait kell kidolgozni, hogy a lelki reflexeket a maguk gyarapodó gazdagságában és növekvő mélységében fokozatosan ki lehessen emelni. Gondoljunk csak arra, hogy először a város és a vidék közti társadalmi munkamegosztás és a természeti korlátok ezáltal végbemenő visszaszorítása tette képessé – eleinte persze csak a városokban – az embereket arra, hogy a természettől való távolság és a természeti környezet érzelmi dualitását tételezzék. A paraszt munkájában gyakorlatilag már megvalósul ez a dualitás, de tudatszerű formához nem tud még jutni.

Annak tartalma, amit az imént az ember társadalmi életével szembeállítva a természet egységének, egyszerűségének és örökkévalóságának neveztünk, mindenekelőtt valóságjelleggel bír. Az emberrel valóban a természetnek, valami tőle teljesen függetlenül létezőnek kell szemben állnia. Kant kissé naiv és gyámoltalan mó-

don fejezte ki ezt az érzést, amikor az igazi és az utánzott csalogányt szembeállította egymással, és csak az igazit ismerte el ilyen élmények kiváltójának.[28] De egy ilyen – mégpedig nem mesterségesen előállított – valóság jelentősége vitathatatlan (ebben különbözik a természet a kerttől). Ahol az emberek társadalmi tevékenysége által átformált természet válik a természeti élmény tárgyává, a megművelt mezőtől a városig mint „tájig", ez kész és zárt realitásként áll az őt szemlélő egyénnel szemben; a megváltoztató hatalom az emberiség, a nem hatalma, nem pedig az egyes személyeké. Ezért sorakozhatnak be az átélés szempontjából zökkenésmentesen az évszakok „örök" egymásutánjába a társadalomnak azok a termékei – a gyümölcsfák virága, az érő gabona, a learatott mezők stb. –, amelyek az emberektől teljesen független természettel kölcsönhatásban jöttek létre. És mivel korábban megmutattuk már, hogy az ember nélküli, legnagyobb magányt sugárzó táj is csak az emberiség fejlődésével összefüggésben élhető át, mindebből kitűnik, hogy a természeti élmények lényeges tartalma az egyes egyéneknek az emberi nemhez való viszonya. Ezzel éppen az, amit korábban a jelentős természeti élmények általánosságának és elmosódottságának neveztünk, új, immár teljesen pozitív értelemhez jut. Az élet gyakorlatában ugyanis a nembeliség szükségképpen, a maga valódi közvetítéseiben jelenik meg. A „napi követelmény", amelyet az élet a cselekvő emberekkel szemben felállít, nemcsak közvetlenül az emberi együttélés konkrét formáira, a családra, az osztályra, a nemzetre stb. vonatkozik, hanem lényegileg magában az emberben gyökeredzik; aki kísérletet tesz arra, hogy e formákat átugorva gyakorlatilag kizárólag az emberi nemre orientálódjon, az gyakorlatában jobban eltávolodik tőle, mint azok, akiknek konkrét akciói az osztály jellegű, a nemzeti elemhez kapcsolódnak elválaszthatatlanul. (E viszonylatok történelmi változásában érvényre jutó bonyolult módozatokra itt nem térhetünk ki.) Az életet tükröző művészetek persze – közvetlenül vagy közvetve, de gyak-

28. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. Általános megjegyzés az analitika első részéhez és a 42. §. Kant nem veszi észre, hogy eközben éppen az esztétikum általa döntőnek tartott kritériumait adja fel, nevezetesen a szubjektumnál azt, hogy a befogadónak nem fűződik érdeke az esztétika tárgyi realitásához (2. §), és az objektumnál a „szabad szépség"-et (15. §), amelyet ott éppen a virágok számára követel meg. Kant tehát, anélkül, hogy ennek tudatában lenne, tagadja a természeti élmények esztétikai jellegét.

rabban közvetve – ábrázolhatják e társadalmi formák és az emberi nem sorsa közti valódi összefüggést, sőt, mint tudjuk, meg is kell ezt valamiképpen tenniük, ha azt akarják, hogy valóságról adott esztétikai visszatükrözéseik tartós, nem csak tiszavirágéletű jelentőségre tegyenek szert. Mármost az általunk tárgyalt fontos természeti élmények éppen azért általánosak és elmosódottak, mert közvetlenül, láthatóvá váló társadalmi közvetítések nélkül hozzák az egyént és az emberi nemet kapcsolatba egymással. Kategoriálisan kifejezve: egy tisztán általános objektum áll szemben egy teljesen partikuláris szubjektummal, és éppen annak kell itt hiányoznia, ami a művészetet művészetté teszi: az általánosság különösségében történő konkretizálásának, amely a partikularitás különösségbe való felemelésével egyidőben megy végbe.

De tévúton járnánk, ha a különösségnek ebben a hiányában az ilyen élmények puszta hiányosságát látnánk. Ellenkezőleg. Éppen ez teszi őket alkalmassá egy érzés felkeltésére, és arra, hogy az ember tulajdonává tegye ezt az érzést, amelyhez egyébként aligha vagy nagyon nehezen férhetne hozzá. Természetesen itt is a saját nemmel való kapcsolatra gondolunk. A nem egyedhez való viszonya magában a természetben sokkal egyszerűbb, mint az emberiségnél, amelynek, mivel és amennyiben a társadalmiságot, és ezzel együtt mind a történelmiséget, mind az egyediséget gyakorlatilag kifejlesztette, lényegileg módosítania és bonyolítania kellett e természeti viszonyt. A nem a természetben egyedi példányainak életével és halálával szemben az állandóság, sőt az örökkévalóság elveként jelenik meg. A magánvaló világ igazságai közé tartozik ugyan, hogy a természetnek is van történelme, hogy a nemek is változnak, ők is létrejönnek és elmúlnak; e tény mint olyan természetesen mély befolyást gyakorol az emberi világnézetre, de a mindennapi élet közvetlen világképében nehezen talál helyet, mihelyt az ember a maga benső konfliktusaival konkrétan áll szemben egy természeti jelenséggel. Akkor éppen minden nemnek a változó egyedekben történő változatlan továbbélése képviseli azt az egységet, egyszerűséget és örökkévalóságot, amelyet az embernek a kultúra beköszöntésével el kellett veszítenie. Miközben az ember arra vágyakozik, hogy meghaladja partikularitását, miközben szenvedélyesen keresi a kapcsolatot saját nembeliségével és azokkal a normákkal, amelyek tévútjain irányíthatnák, nyomorúságaiból őt kiszabadító, elveszett paradicsomnak látja az egyed és a nem szétválaszthatatlan természeti egységét,

ahol az egyed minden önkéntelen mozdulata maradéktalanul megtestesíti a nembeliséget. És az így átélt természet – a magas ég, a csillámló kupola stb. – a maga általánosságában olyan tágas és sokértelmű, hogy a szubjektíve éppen esedékes érzéseket váltja ki, és ezeket ez összes kérdésre adható válasz megtestesülésének tünteti fel. Éppen ez teszi a legvilágosabban láthatóvá, hogy az általános és az általánosságban megmaradó, ábrázolt természeti tárgynak csak az ezt átélő ember adhat specifikus arculatot. Ha az ilyen lelki tények további konkrét megvilágítása érdekében Keatsnek a csalogányhoz írott ódájából idézünk, akkor ezt csak azért tesszük, mint más példák esetében is, hogy ezt a lelki tartalmat világosan megmutathassuk; itt nem kell foglalkoznunk azzal, hogy magában a Keats-költeményben mindezek az érzések csak egy tökéletes megformálás nyersanyagai, és az általános objektum és a partikuláris szubjektum itt vizsgált ellentétessége egy érzéki-érzékletes különösségben oldódik fel:

Te nem halálra lettél és irígy
idő rád nem tipor, örök madár!
Éji dalod mondhatlan régi sir így:
hány császár s bús bohóc hallotta már!
Óh épp ez a dal járta át talán
a Ruth szívét, állván az idegen
rozs közt, mikor síró honvágya fájt!
S mély vizek nyílt falán
az örvénylő óceán-üvegen
talán e hang tár tűnt tündéri tájt!

Tűnt tündértáj! – harangként kong e szó
s tőled magamhoz visszaűzve zúg,
ég áldjon! – hajh, az ábránd rossz csaló,
s híres tündérhatalma mind hazúg.**

(Tóth Árpád fordítása)

** *Thou was not born for death, immortal Bird*
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Trough the sad heart of Ruth, when sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath

Az itt adódó valódi élmények skálájából Keats természetesen csak egyet ragad és bontakoztat ki. Ezért számunkra konkrét tartalmánál fontosabb az érzések megjelenített tipikus menete; ennek iránya a természet örökkévalóságára, a benne rejlő nembeliség örökkévalóságára, minden egyediség nemben való eltűnésének boldogságára szegeződő vágyó pillantástól, amely mindezt az emberi egyénné-különülés örökkétartó, mindig megújuló fájdalmával állítja éles ellentétbe, addig terjed, amíg a mámoros szemlélő vissza nem süllyed normális emberi létébe, és érzésekkel telítve be nem látja, milyen illuzórikus az a remény, hogy ily módon egyesülni lehet az örök természettel, az örök nemmel. Keats mint nagy költő az ilyen élmények tipikus lefolyását egy intenzív totalitásba összpontosítva ragadja meg, míg magában a valóságban – gondoljunk a korábban idézett példákra – az ilyen élmények belső kibontakozása és elvirágzása hosszadalmas folyamat, amelynek cikcakkjai egy ember egész fejlődési korszakát átfoghatják. De éppen ezért az ilyen költemény, az esztétikai megformálás szintjén, az esztétikai visszatükröződés meghatározásaiba fordítja át és esztétikailag egyneműsíti és egységesíti mindazt, ami magában az életben mint mámor és kijózanodás, mint élmény és ennek gyakorlatban való megőrzése, mint az etikai megvalósulás „Előtt"-je és esetleg mint maga ez a megvalósulás játszódik le. Mivel tehát ez a tartalom itt plasztikusabban és hatásosabban lép előtérbe, mint az életben, lehetőségünk nyílik arra, hogy ezt az ellentétet eme életszférába való betekintésünk további kiszélesítésére használjuk fel. Mindenekelőtt az derül ki ekkor, hogy világnézeti jellegű élmények sokkal gyakrabban avatkoznak be az emberek egyéni életébe, mint ezt általában elképzelik.

Azt hisszük, ezekkel a fejtegetésekkel, amelyek persze csak futólagosan tekinthették át az itt felmerülő kérdéseket, bebizonyítottuk, hogy azok az élmények, amelyeket az emberekben a természettel való érintkezés vált ki, nem a művészet előfokai, és még kevésbé egy olyan magáért való „szépség" megnyilatkozásai, amelyek a művészettel konkurrálhatnak, függetlenül attól, hogy

Charm'd magic casements, opening in the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self.
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is famed to do, deceiving elf.

melyiküknek nyújtják itt a filozófiai pálmát. Ez nem jelenti az ilyen élmények lekicsinylését. Mint minden objektív realitásra való közvetlen reakció, amelyet direkt módon az emberekre vonatkoztatnak, s amely segíti az életet, ezek is a maga fizikai-pszichikai teljességében és partikularitásában ragadják meg a mindennapok egész emberét. Most már nem vitatható, hogy túlnyomó többségük épp olyan jellegű, mint azok az életmegnyilvánulások, amelyeket az előző fejezetben a kellemesség körén belül tárgyaltunk. De éppen ezért a társadalmilag kialakult magasabb fokú objektivációk alapját és kiindulópontját alkotják, és ezek emberi kihatásainak beléjük kell torkollniuk. A tudomány dezantropomorfizáló visszatükrözéséből természetszerűleg az következik, hogy benne, főként a természettudományokban, a legkevésbé intenzív ez a kölcsönhatás; itt mind a kiindulóponton, mind a végponton a munka tapasztalatai és követelményei játsszák a döntő szerepet. Annál nagyobb ennek az élménykomplexumnak a jelentősége a művészet számára. Ismét arra utalunk, amit más összefüggésekben a művészi képződmények Előtt-jéről és Után-járól fejtettünk ki. Kimutattuk ott, hogy ennek az életelemnek a jelentősége mérhetetlen mind a társadalmi megbízatás keletkezése, mind a művészet hatása szempontjából. Egyúttal azonban az összes itt szerzett felismerésből világosan kitűnik az is, hogy a természeti élményeket ebben a komplexumban semmilyen különleges helyzet nem illeti meg: az esztétikai visszatükröződés egyetemessége éppen abban nyilvánul meg, hogy számára mindennek, ami az emberi élettel valamiképpen összefügg, a megformálás tárgyává lehet és kell válnia, mégpedig egyformán függve a mindenkori művészi célkitűzéstől, a mindenkor szóbajövő műfajtól és más tényezőktől. Ebben a tekintetben teljesen lényegtelen, hogy vajon a művészet által feldolgozott életanyag a maga eredeti formájában esztétikai-e, vagy pedig semmi köze sincs az esztétikai szempontokhoz. Arra is utaltunk már, hogy a természeti élmények jelentékeny módon továbbélhetnek az emberek erkölcsi fejlődésében, de ennek a sajátosságuknak az elismerése sem változtat azon az alapvető tényen, hogy mint élmények csak előfokot alkotnak, amely elősegítheti vagy gátolhatja az emberek etikai továbbfejlődését.

A kellemes, életet elősegítő élményeknek és a társadalmi élet magasabb fokú objektivációs rendszereinek mindezeket a viszonylatait végső soron az határozza meg, hogy az élmények szubjektuma mindig a hétköznapok partikuláris személye, míg az objektivációk számára elkerülhetetlen, hogy a puszta partikularitást meg-

határozott – esetenként különböző – módon legyőzzék. Ellentétben az idealista filozófiákkal, amelyek – persze különböző formákban – az emberek partikularitásában valami fogyatékosságot láttak, számunkra e tény megállapítása csak a társadalmi élet egy sajátosságának ismeretét jelenti, és nem azt, hogy e jelenségeket valami hierarchia alacsonyabb fokára soroljuk be és lekicsinyeljük őket. Beszéltünk már a partikularitás „character indelibilis"-éről, és bár az etika problémáit jelzésszerűen sem tárgyalhatjuk itt, meg kell még mondanunk, hogy minden egyes embernek saját partikularitásához való hozzáállása az egyéni élet egyik legfontosabb problémája, sőt mindig újból az egész társadalom, az egész kultúra problémájává növekszik fel. A társadalmi élet dialektikája abban nyilvánul meg, hogy a partikularitást egyenlő szükségszerűséggel kell szakadatlanul megszüntetni és megőrizni. Minden ember – és ezzel minden társadalom és minden kultúra – számára életkérdéssé válik, hogy ebben az ellentmondásosságban az (arisztoteleszi értelemben vett) helyes középet találja meg, tehát nem az ellentétek puszta letompítását, nem lusta kompromisszumot. Ha az ember önelégülten elmerül a maga partikularitásában, ez önmaga és a társadalom számára, amelyben él, éppoly veszélyes, mintha valaki mindenáron szét akarja marcangolni, el akarja vetni a partikularitást. Az ibseni manók társadalma – a „Légy önmagadnak mindig elég, manó" az „Ember, légy magad!"-dal ellentétben – éppoly kevéssé volna tartósan életképes, éppoly kevéssé fejleszthetne ki egy gyümölcsöző kultúrát, mint az, amely olyan jellemzés szerint élne, amellyel Porphyrios tanítómesterének, Plótinosznak az életrajzát bevezette: „úgy látszott, szégyellte, hogy testben lakik". E közép iránti törekvés nemcsak abban az irányban hat, hogy az egyes egész ember életét harmonikusabbá és termékenyebbé tegye, és gyümölcsöző mozgásba hozza a benne rejlő ellentmondásokat, hanem egyúttal visszahat társadalmi tevékenységére, arra az itt minket különösen érdeklő viszonyra is, amely az embert a magasabb fokú objektivációkhoz fűzi. Ha csak a művészetet emeljük ki itt, akkor könnyen észrevehetjük, hogy a mindenkori társadalmi megbízatás és a mindenkori befogadókészség egyaránt az egyes emberek társadalmi együttműködéséből jön létre. És mivel a művészet tartalmát és formáit az emberek önmagukhoz, egymáshoz, környezetükhöz, s ezen belül persze a természethez való viszonyainak összpontosított és intenzívvé tett visszatükröződései szolgáltatják, az egyes emberek ilyen belső természete, társadalmi méretekben történő kibontakozásuk uralkodó ten-

denciája egyike azoknak a legfontosabb összetevőknek, amelyek meghatározzák a művészet egészséges vagy beteges fejlődését. „Az irodalom csak olyan mértékben romlik el – mondja Goethe – ahogyan az emberek romlottabbakká válnak."[29]

Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az emberek természettel kapcsolatos emocionális magatartása, ennek tartalma, iránya stb. mint az élet eleme döntően befolyásolja a művészet sorsát; természetesen csak úgy, ahogyan az emberi élet minden más jelentős komplexuma. Miután azokat a lényeges problémákat, amelyeket egyébként a „természeti szépség" felettébb homályos és ellentmondásos gyűjtőnevével szoktak összefoglalni, egyenként, mindenkori különösségükben elemeztük, végezetül ezt mondhatjuk: e sokszorosan divergens élmények nem a magánvaló természeten, hanem a társadalom természettel folytatott anyagcseréjén alapulnak; tehát nem a magánvaló természet, hanem az ember társadalmi-történelmi lényege nyilvánul meg eközben. Ezért a „természeti szépség" átélése mindenkor a társadalmivá vált ember természet feletti uralmának egy szakaszán alapul – ezt persze a maga teljes bonyolultságában és ellentmondásosságában kell értenünk. Kiegészítésképpen az eközben létrejövő problematikának, a vereségnek élményei is ide tartoznak, ugyanis csak az ilyen élmények totalitásában válik e folyamat az emberi nem öntudatának szerves alkotóelemévé. Ezért az ilyen élményt nem szabad a társadalom összéletétől elszigetelten szemügyre vennünk; az ilyen élmények összessége a magánvaló természet technikai és természettudományos dezantropomorfizáló visszatükröződéseinek ellenpólusa, noha ezek mint életelemek, mint a társadalom összfejlődésének részei a mindenkori természeti szépség tartalmára és formájára szintén meghatározó befolyást gyakorolnak; így főként ezek segítségével jön létre az a természettől való távolság, amely a tulajdonképpeni emberi természetérzésre – például a mágiával ellentétben – jellemző. De mint az esztétika kategóriája, vagy akár – ami ilyen esetekben elkerülhetetlen – metafizikailag önállósítva, a „természeti szépség" csak gondolati zavarokat okozhat, éspedig nemcsak az esztétikában, hanem az etikában, az emberi élet valósághű felfogásában is.

29. Goethe, *Maximen und Reflexionen*. Goethe, *Werke*. XXXVIII. köt. 284. l.

TIZENHARMADIK FEJEZET

I. A szabadságharc alapkérdései és főszakaszai

Eddigi fejtegetéseinkben részletesen tárgyaltuk mind az esztétikai visszatükröződés sajátosságát, mind pedig azt, ami e visszatükröződést a valóság felfogásának más módjaitól megkülönbözteti. Alkalomadtán az így létrejövő képződményekre és magatartásmódokra való társadalmi-emberi reakciók különböző fajtáiról is beszéltünk. Most behatóbban és rendszeresebben kell szemügyre vennünk és az esztétikai és más formakomplexumok lényeges struktúráira kell vonatkoztatnunk ezeket, hogy az esztétikai visszatükröződésnek és objektivációs formáinak lényegéről, e formák közti különbözőségekről, önállóvá válásuk szakaszairól stb. kerek és világos képet kaphassunk. Mind ez ideig csak arra irányítottuk figyelmünket, hogy miként emelkedhetett ki az esztétikai tételezés, mint valami specifikus eljárás, lassacskán a mágikus gyakorlat spontán-zűrzavaros egyetemességéből, anélkül, hogy egy meghatározott akarat irányította volna. Ha most a továbbiakban részletesen foglalkozunk eme folyamat későbbi fokaival, amely a puszta genezis szakaszát maga mögött hagyta ugyan, de amelyben még mindig előfordulnak a keveredés, a behódolás stb. időszakai, akkor természetesen a problémáknak csak filozófiai szemszöge jöhet szóba, de történelmi nézőpontjai semmiképpen sem; ha másként járnánk el, akkor legalábbis vázolnunk kellene a művészetek történetét, ami e munka kereteit tárgyilag is szétfeszítené. Itt is, mint különböző más helyeken megmutattuk már, ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy ez a kérdés az esztétikai terület történelmi-materialista feldolgozásához tartozik. Mindenesetre ehhez itt is azt a fenntartást kell fűznünk, hogy a művészet dialektikus-materialista és történelmi-materialista szemléletmódjai nem választhatók el egymástól hermetikusan. Ezenkívül a főszempont szétválaszthatóságának és szétválásának dialektikus egységéből a következő követelmény fakad: ki kell dolgozni, hogy a művészetek történelmi sorsa milyen módon nyújt segítséget esztétikailag döntő meghatározásaik teljesen világos megnyilatkozásához.

A művészet fejlődésének egészében befolyásos a valláshoz való

viszony. Különböző alkalmakkor ezt a problémát is érintettük már. Most az a feladatunk, hogy elvi meghatározásai és lényeges szakaszai szerint összefoglaljuk az egész komplexumot, és kimutassuk két olyan visszatükröződési rendszer vetélkedését, egymásba való átmenetelét, barátságos vagy ellenséges szétválását stb., amely az összes mélyreható ellentét ellenére megegyezik az antropomorfizáló alapokban.

E kölcsönös viszonylatok folyamatában a görög ókor teljesen egyedülálló helyet foglal el. Korábban már utaltunk arra a fontos tényre, hogy az ógörög társadalomban nem volt papi kaszt. A világnézeti és a művészi fejlődés is ezért bontakozhatott ki sokkal szabadabban és kötetlenebbül, mint más kultúrákban, amelyekben az uralkodó teológia igényt tartott az egész ideológiai élet kormányzására, és meg is valósította ezt. Ezért Görögországban a művészet és főként az irodalom kifejezetten döntő szerepet játszott a mítoszok értelmezésében és mindenkori, átértelmező aktualizálásában. Tárgyilag csaknem mindegy, vajon a mítoszok ilyen értelmező átformálásának tudatos szándéka vallásos vagy vallástalan jellegű volt-e. Ugyanis e költői értelmezések lényegileg, nagy vonalakban, elvezettek a vallástól. Nem kell Euripidészre gondolnunk, akinél ezek a tendenciák nagyfokú tudatosságot értek el. A fejlődés már Homérosnál, de a tragikusoknál és Arisztophanésznál még erősebben, az istenektől való megfosztás felé mutatott. Hegel ezt a helyzetet éleselméjűen ragadta meg; *A szellem fenomenológiájá*ban ezt írja a tragédia vallástalan eredményeiről: „Ez a sors befejezi az ég elnéptelenítését – az egyéniség és az abszolút lény gondolat nélküli összekeverését –, amely által az abszolút lény tevékenysége következetlennek, esetlegesnek, hozzá méltatlannak tűnik fel; mert ha az egyéniség csak felületesen ragaszkodik az abszolút lényhez, akkor lényegtelen. Az ilyen lényeg nélküli képzetek előzése tehát, amelyet az ókor filozófusai követeltek, már általában a tragédiában kezdődik azáltal, hogy a szubsztancia felosztásában a fogalom uralkodik, s ily módon az egyéniség a lényeges, s a meghatározások az abszolút jellemek." A komédiában Hegel szerint még világosabban látható ez az irányzat: „A *komédiának* tehát mindenekelőtt az az oldala van, hogy a valóságos öntudatot az istenek sorsaként ábrázolja. Ezek az elemi lények mint *általános* mozzanatok nem személyes ének és nem valóságosak. Az egyéniség formájával vannak ugyan felruházva, de ezt csak magukra öltötték, és valójában nem illeti meg őket; a valóságos személyes énnek nem ilyen elvont mozzanat a

szubsztanciája és tartalma. A szubjektum ennélfogva felette áll az ilyen mozzanatnak mint egyes tulajdonságnak, s felöltve ezt az álarcot, gúnyolódik e tulajdonság felett, mert ez magában akar lenni valami. Az általános lényegiség pöffeszkedése lelepleződik a személyes én előtt; a valóság foglyának mutatkozik, és elejti az álarcot éppen akkor, amikor valami jelentős akar lenni." És összefoglalásképpen: „Azzal, hogy eltűnik az esetleges meghatározás és a felületes egyéniség, amelyet a képzelet kölcsönzött az isteni lényegiségeknek, *természeti* oldaluk szerint már csak közvetlen létezésük meztelensége marad meg a számukra; felhők ők, eltűnő pára, mint ama képzetek. Mivel szándékolt lényegiségük szerint a *szép* és a *jó egyszerű* gondolataivá váltak, ezek elbírják, hogy bármilyen tetszés szerinti tartalommal töltsék meg őket... Az *egyes személyes én* az a negatív erő, amely által és amelyben eltűnnek az istenek, valamint mozzanataik, a létező természet és meghatározásaik gondolatai. Ugyanakkor az egyes személyes én nem az eltűnés üressége, hanem fenntartja magát magában ebben a semmisségben, magánál van és az egyetlen valóság."[1]

Míg a költészet, maga is antropomorfizáló módon, aláássa a mítoszok vallásos antropomorfizmusát, a korai görög filozófia közvetlenül, dezantropomorfizáló eszközeivel támad a vallásos elképzelések ellen, és egy zárt, evilági világképre törekszik; e törekvés világtörténelmi jelentőségén mit sem változtat, hogy az akkori tudomány állása mellett, és annak következtében, hogy a rabszolgaságon alapuló gazdaság gátolta a tudomány teljes kibontakozását, egyes filozófiai fejtegetéseknek is álmitikus külsőt kellett ölteniük. A vallások antropomorfizálásának xenophanészi leleplezése túl ismert ahhoz, semhogy itt külön idéznünk kellene. De ez a küzdelem egyúttal világosan irányul a költészet ellen is, amelyben sok filozófus az antropomorfizálás alfaját és ezzel a megtámadott vallás szövetségesét látta, mégpedig olyan szövetségesét, amelynél az antropomorfizáló tendenciák egész élesen fejeződnek ki. A költőkkel szembeni ellenérzés, amely az egész Szókratész előtti filozófián végigvonul, azon alapul, hogy versengve, különböző oldalakról és ellentétes eszközökkel harcoltak a hagyományos vallás ellen, és ellentétük e rivalizálásból ered. Persze az is világosan kitűnik, hogy e filozófusok a költészetet tisztán mint világról szóló közlést fogták fel, és – legalábbis filozófiai maga-

1. Hegel, *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó, 377, 378, 379. l.

tartásukat tekintve – keveset törődtek specifikus esztétikai sajátosságával.

Csak első pillantásra feltűnő, hogy a kimondottan materialista filozófusoknál nem találunk ilyen ellenérzést a művészettel, és főként a költészettel szemben. Minél problémamentesebben és következetesebben dezantropomorfizálnak – hasonlítsuk csak össze az atomizmust néhány más Szókratész előtti filozófus többékevésbé mitikus természetfilozófiai jelképeivel –, annál nyilvánvalóbb, hogy a művészetet – a vallástól eltérően – nem tekintik olyan ellenségüknek, amelyben az antropomorfizálás egy az igazság és a valóság igényével fellépő lét megalkotásának és megragadásának előrelendítője, hanem azon fáradoznak, hogy sajátosságát a fogalom szintjére emeljék. Ennek illusztrálására csak Démokritosz néhány kijelentését idézzük, aki állítólag még a költészetről is írt egy értekezést: „A zene fiatalabb művészet. Ugyanis nem a szükségből keletkezett, hanem csak bizonyos felesleg fennforgása esetén jöhetett létre... Amit egy költő lelkesedésében és egy szent szellem hatása alatt ír, az bizonyára szép lesz... Homérosz csak azért tudta különféle költeményei művészi építményét felrakni, mert istentől ihletett géniusz volt."[2] Epikuroszt pedig, akinek etikai nézeteivel e fejezet későbbi részeiben még foglalkozunk majd, az jellemzi, hogy az isteneket az intermundiumokba, teljességgel a világ történésein kívül helyezi, és nem tulajdonít nekik olyan erőt, amellyel az evilági élet eseményeibe beavatkozhatnának. Ezt mondja: „Az isten örök és elévülhetetlen, de semmivel sem törődik. Gondviselés és sors egyáltalán nem létezik, hanem minden önmagától történik. Az istenek a világtestek közti közbülső térben laknak. Telve vannak örömmel, és a legnagyobb boldogságban nyugszanak, anélkül, hogy önmaguk vagy mások életébe beavatkoznának."[3] Az ifjú Marx első művében, Démokritoszról és Epikuroszról írott disszertációjában felettébb érdekesen és meggyőzően értelmezi ezt a helyet: „És ezek az istenek mégsem Epikurosz fikciói. Léteztek. Ők *a görög művészet plasztikus istenei.*"[4]

Platón művészettel szembeni elutasító magatartását nem szabad a korábban jelzett polémia folytatásának felfognunk; in-

2. I. m. 170. l.

3. Idézve W. Nestle nyomán: *Die Nachsokratiker.* I. köt. Jena 1923. 192, 193. l.

4. MEGA. I. köt. 30. l.

kább szigorú ellentéte ennek. (Természetesen a pythagoreusok vagy orphikusok kivételével, akik sok tekintetben előfutárai idealizmusának.) A platóni elutasítás ugyanis nem a vallásos antropomorfizmus legyőzéséért folytatott versengésből született, mint a Szókratész előtti filozófusoké, hanem ellenkezőleg, forrása a vallásos hagyományok védelme a művészet ama törekvésével szemben, amely a változó valóságot mindig új formákban, a valódi változásoknak megfelelően akarja visszatükrözni. Életművét lezáró késői alkotásában, *A törvények*ben ennek megfelelően az egész görög művészetfejlődéssel szemben állást foglal, és az egyiptomiak bölcsességét dicsőíti, akik minden újítást elvetnek, és akiknek művészete az évezredek folyamán mit sem változott. Platón a „kiemelkedő okosság jelének" tekinti, hogy az egyiptomiak egyszer s mindenkorra pontos előírásokat dolgoztak ki az összes művészi tevékenység számára. „És miután ezt elrendelték, a szent ünnepeken megmutatták, mik és milyenek a szép taglejtések és dallamok; és ezeken túl nem volt szabad új útra térni sem a festőknek, sem másoknak, akik bármiféle alakzatot alkotnak, és még gondolniuk sem volt szabad másra, mint az ősi formákra, és máig sem szabad sem ezekben, sem általában a múzsai művészetben. S ha utánanézel, azt fogod találni, hogy náluk a tízezer évvel ezelőtt festett vagy faragott művek ... a mostani alkotásoknál sem nem szebbek, sem nem rútabbak, s ugyanazon technikával készültek."[5] Platón ezzel azokhoz az elvekhez tér vissza, amelyeket akkor tárgyaltunk, amikor a művészet sajátosságának eredetét, a művészetnek a mágikus gyakorlat primitív és differenciálatlan komplexumából történő kiválását tárgyaltuk. Arra gondolunk, hogy egyrészt a mágikus gyakorlattól megszabadított mimetikus erők spontánul és állandóan arra törekedtek, hogy esztétikai tételezésként kiélhessék önmagukat és önállóságra jussanak, de másrészt magának a mágiának – amelyben a mimézis minden mozzanatát az általa állítólag uralt „erők" megbilincselésének vagy kiszabadításának fogják fel – e mágikus hatás kedvéért minden mimetikus mozzanatot végérvényesen, rituálisan rögzítenie kell. A görög művészeti fejlődés specifikuma éppen azon alapul, hogy korán és radikálisan meg tudott szabadulni ezektől a bilincsektől, míg ezeket Keleten – akár valláshoz való átmenetet alkotó mágikus hagyományokként, akár új val-

5. Platón, *Gesetze (A törvények)*. II. könyv. 656. Idézve O. Apelt fordítása nyomán. Leipzig 1916.

lásos funkcióban – túlnyomórészt rituálisan rögzítették. Az idős Platón itt határozottan a mágikus-vallásos hagyomány mellett és a specifikus görög kultúra fejlődési tendenciái ellen foglal állást. Ez Platón művészetelméletének utolsó és legkövetkezetesebb kicsúcsosodása.

Már Platónnak ez a végső állásfoglalása is megmutatja azt az alaptendenciát, amely szerint a művészetet megítéli: a művészetet, ahogyan valójában Görögországban kifejlődött, vagyis egy olyan művészetet, amely az esztétikum önállóságát kibontakoztatva érvényre juttatja, következetesen ki kell úzni az újonnan berendezendő platóni poliszból; álláspontját nem gyengíti, hanem inkább konkretizálja, hogy ezenkívül a platóni rendszerben van egy idealisztikus transzcendens, messzemenőkig teologizált „szépség" is, és Platón a mágikusan-teleologikusan szabályozott művészetről elismeri, hogy szociálpedagógiája alkotóelemei közé tartozik. Európa földközi-tengeri országaiban a fejlődésnek ezen a fokán persze már reakciós utópia a mimézis mágikus szertartásához való visszafordulás. A művészetnek az emberi tevékenységek társadalmi szellemi rendszerében elfoglalt helyéről vallott platóni felfogás hosszú és jelentékeny utóhatása nem annyira Platón következetes radikalizmusának vonalán megy végbe, mint inkább azon, amelyet az új-platonizmus, főként Plótinosz, a valódi viszonyoknak megfelelően módosított és mérsékelt. Erről is beszéltünk már, és főként arról szóltunk, hogy miként hajlik el az esztétikai visszatükröződés értékelése terén. Ebből az újplatonizmus számára az következik, hogy a művészet, mint az ideavilág képmásainak képmása, nem feltétlenül alacsonyabb értékű és elvetendő, hanem fontos jelentőségre tehet szert, ha a transzcendencia emberi ábrázolásának szolgálatában áll, tehát mint a megismerés megpróbál az ideavilághoz felemelkedni. E hangsúlyeltolódás révén a művészet megőrizheti értékét a teológia szolgálatában, és ez a teológia azután a gnózis közvetítésével, persze néhány módosítással, döntővé vált a művészet keresztény felfogása számára.

Ebből a szempontból felettébb fontos, hogy Platón és az újplatonizmus között Arisztotelész áll, az esztétikum sajátosságának igazi felfedezője. Megállapításainak korszakalkotó jelentőségét különböző összefüggésekben már kifejtettük; főként arra a tényre gondolunk, hogy világosan felismerte, miben különbözik az esztétikai visszatükröződés egyrészt magától az élettől, másrészt ennek tudományos visszaadásától. Felismerte az emberi gyakorlat egészéhez, s az etikához való viszonyát is. Az esztétikai tétele-

zésnek, az önálló művészet tételezésének általa felismert sajátossága tehát nem etikátlan és nem is etika-ellenes. Csakhogy a platóni – jócskán mechanikus – mintaképviszony helyébe a katarzis bonyolult dialektikája lépett. Ahogy Arisztotelész ismeretelméletileg leküzdötte Platón ideatanának transzcendenciáját, úgy katarzisa is az etika mindennemű teológiai transzcendenciája ellen irányul: a katarzisban az ábrázolt emberi sorsok minden egyes ember saját erőit hozzák mozgásba, hogy segítségükkel – és kizárólag e saját erők segítségével – megjavítsák saját életüket és énjüket. A műalkotások benső, immanens, evilági beteljesülése ily módon az emberi lélek evilági beteljesülésének szolgálatában áll. Arisztotelész művészetfelfogása ezen az alapon nem kevésbé társadalmi – társadalomból fakadó és társadalomba torkolló –, mint Platóné; éppoly kevéssé állítja az egyént elvontan a társadalommal szembe, mint ez az újkorban oly gyakran megtörténik, csakhogy a művészet társadalmi-pedagógiai ereje nála esztétikai önbeteljesülésből fakad, és nem – mint Platónnál – a tulajdonképpeni művészi elvek megmerevedéséből vagy megszűnéséből. Arisztotelész, mint az esztétikum sajátosságának felfedezője, a művészet lényegét egy emberi evilágiságban, minden emberi tevékenység helyes „közép"-jének keresésében alapozza meg.

Ez a vívmány Nyugaton többé már nem ment teljesen veszendőbe; Arisztotelész nélkül talán az újplatonikus kompromisszum sem jöhetett volna meglevő formájában gondolatilag létre, és aligha uralkodhatott volna úgy el a középkori esztétikán, mint ezt tette. De egy filozófia hatékonysága, mindenkori konkrét befolyásának tartalma és módja nemcsak és többnyire nem is elsősorban a saját tartalmától függ. A mindenkori kortendenciák időszerű-gyakorlati követelményei számára ez csupán – persze már meghatározott módon megformált – nyersanyag, amelyet a kor saját szükségleteinek megfelelően dolgoz fel. Így például az arisztotelészi esztétika csaknem egy évezreden át valódi lényegét legyengítő, sőt eltorzító módon hatott tovább, és így kivívott „tekintélye" a középkorban hosszú ideig szellemileg és főként érzelmileg gátolta annak felismerését, hogy egy tudatos evilági művészet koncepciója – tárgyilag szükségképpen – csak benne találhatja meg valóban megfelelő megalapozását. Lessing nagy tette, hogy az arisztotelészi esztétikának ezt a jellegét újból felismerte és feleleventette.

Az új, gyökeresen megváltozott helyzetet, a kereszténység létrejöttét és uralomra jutását itt szintén mint világtörténelmi tényt

kell fejtegetésünk alapjává tenni, anélkül, hogy keletkezését, kibontakozását stb. történelmileg vagy szisztematikusan elemezhetnénk. A legfontosabb mozzanatokat természetesen itt csak a művészet vonatkozásában foglalhatjuk össze. Ez az összegezés a művészet széles társadalmi alapjáról és ama vele felállított társadalmi megbízatás lehetőségeiről ad képet, amely tartalmi gazdagságban megközelíti a görög művészet mítosz-alapjaiét. Természetesen itt teológiailag szabályozzák ezt az anyagszerű alapot, és ez a görög kultúrában messzemenőkig ismeretlen volt. De nyugaton – Bizánc más, Kelethez közelebb eső úton indult meg – a szakadatlan gerillaharcok lassanként viszonylag nagy rugalmasságot vívtak ki a művészet számára; vagyis a kezdetben viszonylag szigorú ikonografikus kötöttség mellett lehetővé tették a kifejezés formai eszközeinek egyre erőteljesebb esztétikai szabadságát, és ezek az eszközök az ikonografikus-tematikus előírásokat már a reneszánsz előtt egy művészileg megoldandó feladattá változtatták át. Az ilyen irányban működő erők előrenyomulása következtében, amelyek társadalmilag azon alapultak, hogy a polgárság, valamint gazdasági és ideológiai befolyása még a feudális társadalmon belül növekedésnek indult, a kereszténység mítoszköre a művészet fejlődése számára hasonlóan gyümölcsöző jelentőségre jutott, mint az ókori mítoszok. A Biblia (és a szentek legendái) mint az új művészet mítosz-alapjai, éppolyan szilárd és egyúttal csaknem határtalanul variálható, állandóan buzgó forrásnak bizonyultak, mint az ókorban például Homérosz. Mindkettőjük közös jellegzetessége, hogy kimeríthetetlenül gazdag folklorisztikus anyagot őriznek, amely egyrészt az idilltől a legmegrázóbb tragikus konfliktusokig az ember egész lehetséges életkörét átfogja, éspedig érzékileg pregnáns és éppen ezért különféle értelmezéseket lehetővé tevő formában; ahogy például a görög tragédiaírók majdnem korlátlanul, a legélesebb ellentétekbe átcsapva értelmezhették a mükénei vagy thébai mondakört, úgy foglal állást a keresztény művészet is a világ megteremtésétől a végítéletig terjedő mítoszkörrel kapcsolatban. Másrészt valamennyi művészi feldolgozás mindig számolhatott mind anyaga érzéki-érzékletes természetével, mind pedig azzal, hogy tartalma általánosan ismert. Ez a művészet tartalmának a közvetlen megjelenés magától értetődőségét és nyilvánvalóságát adta, a kompozíciót pedig szerencsésen és termékenyen kötötte meg, anélkül, hogy az egyes műalkotásegyéniségek mozgalmasságát és szabadságát megszüntette volna; hiszen egy ikonografikusan kötött tematikából, min-

denkor a szellemi célkitűzésnek megfelelően, a legkülönfélébb kompozíciók jöhetnek létre, és a problémák művészileg helyes megoldása esetén a tartalom a formáknak közvetlenül nyilvánvaló szükségszerűséget ad, ami egy ilyen tartalmi rögzítettség nélkül aligha volna elérhető. Az ábrázolói elvontság és érzékietlenség, amely a monoteizmust az antik politeizmussal szemben hátrányos helyzetbe hozza, megszűnik Krisztus emberré válása, emberi élete változatos drámai tartalmai és az apostolok, szentek stb. nagy és szintén mindig az emberi világba átértelmezhető hierarchiája következtében.

Jól látható tehát, hogy a keresztény művészet mítoszalapjai magukban véve nem kedvezőtlenebbek az esztétikai kifejezés törekvései számára, mint az antik mítoszalapok a sajátjukéra. Természetesen itt a középkor és az ókor fontos különbségeként ki kell emelnünk: az egyház már említett irányító és vezető szerepét, míg Görögországban a művészet – persze a mindenkori társadalmi megbízatás alapján – maga határozta meg tartalmait és formáit. Éppen ezért jön létre a középkorban a művészet felszabadításáért, öndeterminációjáért folytatott harcnak az a konkrét mozgástere, amely e kultúrára, mint mindjárt ki fogjuk mutatni, olyan jellemző. A keleti egyház befolyási körében, ahol az ikonográfia rögzítése egyúttal növekvő mértékben és nagyon messzemenőkig előírja a konkrét művészi megformálás törvényeit is, a művészeti fejlődés fővonala az allegorizálás uralma felé mutat, míg nyugaton a művészetnek a vallásos-egyházi szabályozás ellen folytatott szabadságharcából – persze hosszú időkig az ikonografikus kötöttség megőrzése mellett – egy szimbolikus ábrázolásmód realizmusa nő ki. Az egyház e vezető szerepének Nyugaton kezdettől fogva megvoltak a maga korlátai, amelyek saját célkitűzéseiből fakadtak. A feudalizmus társadalmi rendjének kezdettől fogva a népesség szélesebb rétegeire kell támaszkodnia, mint a klasszikus poliszkultúrának, amely a rabszolgaságon alapul. A feudalizmusnak ezek a rétegei – azokhoz képest, amelyek az ókorban határozták meg a társadalmi megbízatást és amelyekhez ez a megbízatás folyamodott – nagyon műveletlenek és írástudatlanok voltak. Tehát a művészetnek, amely a vallás mítoszalapját tolmácsolta érzékletesen, az új társadalmi kérdésfeltevésnek megfelelően módosítani kellett célkitűzéseit. Ebből mindenekelőtt az következik, hogy a – társadalmilag – vezető művészetek helyzetében jelentős változások következnek be. A klasszikus ókorban – a szobrászat kivételes művészi beteljesedése el-

lenére – az irodalom a döntő művészet; Homérosz, Hésziodosz, Pindarosz és a tragédiaszerzők azok, akik a társadalmi lét és tudat változásait mint a mítoszok művészi átformálásait általános érvénnyel kifejezik. A középkorban viszont először Dante képviselt ilyen súlyt, és az őt követő világtörténelmi irodalom már – a képzőművészeteket megelőzve – a művészet polgári szekularizálásának vonalán mozog, de éppen ezért le kell mondania arról a tömegbázisáról, amellyel a képzőművészetek rendelkeztek (Boccaccio és a novella). A képzőművészetekben, amelyeket a teológiai irodalom kizárólag a templomok díszítéseinek akar felfogni, kezdettől fogva kialakul az a Nagy Gergely pápa által megfogalmazott társadalmi megbízatás, hogy a képeket a műveletlenek okulására állítják fel a templomokban. „Képeket azért alkalmaznak a templomokban, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakra nézve olvashassák el, amit a könyvekben nem tudnak elolvasni." A képzőművészetek döntő társadalmi megbízatása, amely a feudalizmus egész virágkorában hatékony marad, az a követelmény, hogy a képzőművészetek legyenek oktató képeskönyvek az írástudatlanok számára, hogy a vallás mítoszalapjait magyarázólag terjeszthessék.[6]

E társadalmi megbízatás érvényre jutása és érvényben maradása hosszú és változatos harcok eredménye. Történelmileg természetesen nem követhetjük itt e tekintélyi alapon megfogalmazott társadalmi megbízatás – minden bizonnyal jelentős – hatását. Csak jelzésképpen idézzük a felvilágosodás-korabeli Lichtenberg tréfásan találó kifejezését: „A kifaragott szentek több mindent értek el a világban, mint az elevenek."[7] Magától értetődik, hogy az elnyomott, harcoló egyház állást foglalt a császárok stb. képeinek államilag elrendelt tisztelete ellen. De még a keresztény témák képi ábrázolásával kapcsolatban is heves véleménykülönbségek robbantak ki. Alexandriai Kelemen Mózes második könyvének tilalmaira hivatkozik, hogy isten és a földöntúli dolgok ábrázolásának gátat vessen. Ez a vita nemcsak a tematikára terjed ki, hanem a művészet kifejezési módjára is, arra, hogy mi az objektív valóság tárgyainak ábrázolásával kapcsolatos közpon-

6. K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*. Gotha 1890. 158. l. Ennek az elvnek a továbbfejlődéséről egészen a XIII. századig lásd: F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*. London 1947. 276. l.

7. Idézve H. Schöffler nyomán: *Deutscher Geist im XVIII. Jahrhundert*. Göttingen 1956. 281. l.

ti magatartása. Dvořak felhívja a figyelmet arra, hogy az ókori kifejezésmód ábrázoló (ő „naturalistát" mond) jellegét e kor tekintélyei elutasították, „mivel isten valódi képét nem a földi dolgok, hanem az emberi lélek utánzásában kell keresni". A művészet álláspontjáról annyit jelent ez, hogy a művészet végső tartalmának a transzcendencia felé kell tolnia az érzéki ábrázolást, tehát allegorizálásra kell törekednie.[8]

A legszélsőségesebb formában, de éppen ezért a legtanulságosabban Tertullianusnál jelentkeznek ezek a következetesen vallásos, spiritualisztikus-transzcendens tendenciák. Ő is Mózes parancsaira hivatkozik, de ebből mindenféle képzőművészet vallásosan szükségszerű elvetésére következtet: „Az ördög képfaragókat és festőket hozott a világra." Képmások elkészítése és tisztelete, akár emberi alakot ábrázol, akár nem, mindenképp bűnös dolog egy keresztény számára. Felettébb érdekes, hogy egy színdarabokról szóló értekezésében miként fordul minden katarzis ellen. Ebből világosan látható, hogy Dvořak imént idézett, egyébként helyes megállapításaiban milyen félrevezető a művészettörténészeknél szokásos „naturalizmus" kifejezés; sokkal többről van szó: a katarzisnak, tehát annak a központi kategóriának az elutasításáról, amely a művészet emberi-erkölcsi hatása szempontjából a klasszikus ókor virágkorában döntő volt, és amely bizonyos értelemben – mint korábban, más összefüggésekben kifejtettük – általában a művészi hatás egyik központi kategóriája. Tertullianus ezt mondja a színdarab nézőiről: „idegen balsors miatt szomorkodnak és idegen boldogságnak örülnek. Amit kívánnak és amit nem kívánnak, az kívül esik azon, amit elérnek, és ezért a szeretet tárgytalan náluk, a gyűlölet pedig igazságtalan." Tertullianus szemérmetlenséget lát ebben; arra az ellenvetésre, hogy isten is néző, ezt feleli: Igen, mint bíró, de nem mint vádlott. A színészeknek szemére veti, hogy „szeretetet, gyűlöletet, haragot, sóhajtást és könnyeket színlelnek."[9] Tertullianus gondolatmenetének néhány érve egyszerűen annak a vádnak a szintjére süllyed ugyan, amely a művészetet „hazugságnak" bélyegzi meg, és ezzel persze ő is egy sokhangú, évezredek óta zengő kórusba illeszkedik

8. M. Dvořak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924. 27. l. Lásd Buonaiutit is, *Geschichte des Christentums*. II. kot. Bern 1957. 54. l. és köv.

9. Tertullianus, *Ausgewählte Schriften*. Kempten und München 1912. 141. l. és 122, 129. l.

be; de támadásának lényege nyomósabb. Ugyanis a katarzis elvetésének, a nem „valódi" emberek nem „valódi" örömeiben és fájdalmaiban való intenzív részvétel elutasításának igazi vallásos értelmét csak a hitnek az a követelménye magyarázza meg, hogy az ember minden mást kizárva a saját lelkiüdvére, vagy saját partikuláris személyisége túlvilági sorsára koncentráljon. Később majd behatóvizsgálat tárgyává tehetjük, hogy ezzel a vallásosságnak éppen központi specifikumát ragadtuk meg: a szeretet, a szánalom stb. nagyon könnyen lehet vallásos erény; sőt, fontos helyet foglalhatnak el a vallásos erkölcsben, de mindig e középponti feladatnak, nevezetesen a saját lelkiüdvnek a szolgálatában állnak. Az idegen – költőileg ábrázolt, nem „valódi" – emberekben és sorsokban való részvétel, amelyet Tertullianus elvetett, az esztétikai tételezés lényegének következtében, annak következtében, hogy a különösség, a tipikus uralkodik benne, elvileg meghaladja a partikularitást. Láttuk már, hogy a partikularitásban megrekedő beállítottságok ilyen legyőzése a katarzisnak mint az esztétika általános kategóriájának lényeges mozzanatát alkotja, és éppen ezért mély kapcsolatokat létesít az igazi (evilági) etika és az igazi (evilági) művészet között.

Az itt összesűrűsödő ellentmondások először a képrombolók és ellenfeleik közti hosszú harcban robbantak ki, amely főként Bizánc hatáskörében tombolt, de amelynek hullámai Nyugatot is elérték. Előtérben az a kísérlet áll – az európai vallásos fejlődésnek állandó mozzanata ez –, hogy innen is eltávolítsák a mágiának a kereszténységben meglevő és mindig újból behatoló maradványait. Jellemző, hogy a képek itt az ereklyékkel, amulettekkel stb. állnak egy sorban. Nekik is csodatevő hatást tulajdonítanak, így pl. azt, hogy védelmet nyújtanak a démonok ellen, gyógyítják a testi nyavalyákat stb.; azt hiszik általában, hogy az eredeti alaknak (a Megváltónak, az angyalnak, a szentnek) az erői képmásában is hatékonyak maradnak, és hogy ő is tapasztalja és érzi mindazt, ami a képpel történik.[10] Az ilyen nézetek mágikus jellegére bizonyára nem kell több szót vesztegetni. A mágiával nagymértékben telitűzdelt kereszténység elleni lázadás, az a törekvés, hogy a vallást a mágikus hagyományoktól megtisztítsák, ideológiailag részben a kereszténység kezdeteire nyúlik vissza, részben mohamedán befolyás alatt áll, ahol – akárcsak a zsidóság körében – az istenség ábrázolása eleve szigorú

10. K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*. Gotha 1890. 174, 202. l.

büntetést vont maga után. A képrombolás ideológiája e körülmények között aszketikus-spiritualisztikus, minden evilági-emberi körön túlmutató jelleget vesz fel. Így Amasiai Asterius püspök ezt mondja egyik prédikációjában: „Ne fesd le Krisztust; elég neki, hogy egyszer emberré alacsonyodott önként és miértünk."[11]

A képrombolás végül is diadalmaskodó ellenfelei gyakorlatilag magától értetődően a mágikus csodahit mélyen meggyökeredzett hagyományaira támaszkodtak, elméletileg pedig fő ideológusaik a következőképpen indokolták meg álláspontjukat: „Mindaz, ami anyagi, festőileg ábrázolható. Ha most Krisztus belépett ebbe az anyagi világba . . . , akkor szükségképpen figurálisan kell körülírni . . . Krisztust lefestik személyiségére való tekintettel, és nem veszik figyelembe, hogy két természetből áll." A kép „az emberré válás titokzatos csodájának jelképe, biztosítéka és látható kifejezése."[12] De félreismernénk a valódi tényállást, ha az ilyen elméleti kijelentésekből arra következtetnénk, hogy a képrombolók legyőzése után realista festészet virágzott fel. Ellenkezőleg. Bizáncban egy teológiailag a legszigorúbban és legpontosabban szabályozott művészet jött létre, amelyben az ikonografikus-teológiai előírások nem hagytak szabad mozgásteret a realista tárgymegformálás fejlődésének.[13] Erősen közelednek (noha teljesen persze nem hasonulnak) a Kelet művészetfelfogásához, és azokat az elveket valósítják meg, amelyeket Platón késői művéből már idéztünk és szemügyre vettünk. Ezzel azonban egyúttal visszavetették a vallás mágikus elemei ellen indított rohamokat is.

A vallás mágikus hagyományoktól való megtisztításának kísérletei újból, erőteljesebben és elmélyültebben tornyozódtak fel a reformációban. Természetesen itt sem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy a tulajdonképpeni vallástörténeti és dogmatikai problémákat tárgyaljuk. De első pillantásra is nyilvánvaló, hogy Luthernek a bűnbocsátó levelek árusítása elleni felléptétől kezdve az úrvacsora új koncepcióján keresztül azokig a szekták keretei közt maradó újrakeresztelői kezdeményezésekig, amelyek a kereszténységet mágikus cselekedetből lényegileg etikai aktussá akarták átváltoztatni, a reformerek döntő törekvései mindig arra

11. I. m. 17. l.

12. K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*. Gotha 1890. 190, 197. és 202. l.

13. L. Brehier, *La querelle des images*. Paris 1902. 54, 55. l. Schweinfurt, *Die byzantinische Form*. Berlin 1943. 31. l.

irányultak, hogy a vallást megtisztítsák hagyományos mágikus elemeitől. Minket itt persze főként az ábrázolással kapcsolatos vallásos állásfoglalás érdekel. Itt rögtön meg kell jegyeznünk, hogy a kifejezett képromboló tendenciák (Karlstadt) sohasem erősödtek a reformáció hivatalos, uralkodó irányvonalává. Itt is, akárcsak a reform minden más területén, Kálvin képviseli a legradikálisabb álláspontot. Határozottan elutasítja azt a társadalmi megbízatást, amelyet Gergely fogalmazott meg az összes vallásos művészet számára, és elvitatja a művészettől pedagógiai hatását, hiszen frivol, sőt csalárd mindaz, amit az ember a képekből tanulhat; bemocskolja isten dicsőségét, aki őt képekben mutatja be.[14] Bálványimádásnak tartja és elveti azt a felfogást is, amely a képeknek bennük rejlő isteni erényeket tulajdonít. Ezért nem tűr el képeket a templomokban.[15] De a képzőművészeteknek ez a radikális elvetése Kálvin szerint csak az isteni, a vallásos élethez való viszonyukat érinti. A festészetet és a szobrászatot jogosultnak tartja, amennyiben szemmel látható dolgok a tárgyai, és az embereknek élvezetet okoznak.[16] Ezzel az egész festészetet és szobrászatot, vagyis az egész képzőművészetet vallásos adiaphoronnak nyilvánítja, és a vallás részéről elvileg szabadjára engedi. A feudális rendszer nagy válsága, amelynek a vallás és a művészet viszonyával kapcsolatos ideológiai következményeit később majd részletesen tárgyaljuk, erről az oldalról a művészet középkori függőségének teljes leépítéséhez, világiassága elismeréséhez vezet.

Luther és Zwingli elvi állásfoglalása távolról sem olyan világos, mint Kálviné, de a főirányvonal mégis nagyon hasonló. Luther főként a karlstadti képrombolás ellen intézett invokatív prédikációiban foglalkozik problémánkkal. A dolgok művészi képmásainak létrehozását is adiaphoronnak tekinti; de a képrombolást csupán megengedi, és nem parancsolja meg: „Az se baj, ha vannak képeink, az se, ha nincsenek, noha jobb volna, ha egyáltalán nem lennének." Csak imádni tilos őket, létrehozni nem. Ilyen értelemben prédikált Pál is Athénben a bálványimádás ellen, de nem a képrombolás érdekében, hiszen a hitnek semmilyen külső kép nem árthat. Más alkalmakkor Luther a képekkel való visszaélés ellen harcol, és főként a hozzájuk való viszonyból

14. J. Calvin, *Institution de la Religion Chrétienne*. Genève 1955. I. könyv XI. fej. 5. és 1. §.

15. I. m. 9. és 5. §.

16. I. m. 12. §.

(képek adományozói) származó olyan elképzeléseket tartja veszélyesnek, amelyek túlbecsülik a művek érdemeit.[17] Zwingli általánosságban azt mondja ugyan, hogy a képek valóságos förtelmek isten szemében, de csak isten ábrázolását tiltja meg szigorúan. A képeket el kell távolítani a templomokból, mert itt fennáll imádásuk veszélye; másutt – tehát világilag – teljességgel lehetségesek.[18]

A képrombolások e két korszaka között bontakozik ki a középkori művészet hatalmas virágkora. Itt könnyen keletkezhet az a látszat, mintha egyáltalán nem volna szükség arra, hogy a művészet a vallás szolgálatából kiszabaduljon, mintha a művészet nagyszerű fellendüléséhez éppen ez a kötöttség adott volna erőt; negatíve ezt látszólag az bizonyítja, hogy e kapcsolatok összeomlása mély problematikát idézett elő, hogy – mint ezt a romantikus irányzatú teoretikusok és történészek mindmáig állítják – a művészet valódi csúcsa csak vallással való benső kötöttsége alapján, sőt csak akkor érhető el, ha világnézetileg-művészileg meghajlik a vallás követelményei előtt. (Természetesen itt csak a képzőművészetről van szó; az irodalom vagy a zene lényegileg másként fejlődött; azt hisszük azonban, hogy a művészet és a vallás elvi viszonya éppen itt világlik ki a legplasztikusabban.) Amennyire elutasítjuk ezt a sokoldalú, legkülönfélébb módokon hangoztatott tételt, annyira igaz, hogy itt valódi probléma rejlik. Utaltunk már arra, hogy a középkori művészet társadalmi megbízatása magában véve világosabban és konkrétabban jelentkezett, mint ez a későbbi korokban lehetséges volt. Egyúttal – legalábbis Nyugaton, Kelettel és Bizánccal is ellentétben – rugalmas volt, és ez termékeny és konkrét-szabad fejlődést tett lehetővé. Olyasvalami jön létre – mint már megmutattuk: szélesebb, demokratikusabb alapokon –, ami a klasszikus ókorhoz hasonlít: egy kimeríthetetlennek látszó folklorisztikus alap olyan mítoszokból, amelyek mindegyike jelentős embereket és helyzeteket ábrázol érzékileg, de a népies lakonizmusnak megfelelően felettébb velősen is, és ezért a különböző értelmezéseknek nemcsak tért nyit, hanem egyenesen kikényszeríti őket. Ezenkívül a széles néptömegek valamennyi ilyen mítoszt először ilyen ábrázolásokból ismernek ugyan meg, de mivel e mítoszok a mindenen uralkodó keresztény kultúra alapvető alkotóelemei, és ezért másutt, példá-

17. M. Luther, *Werke*. Weimar 1905. X/3. köt. 26, 27. l. és 29. l.
18. K. Farner, *Zwingli*. III. köt. Zürich 1954. 448. l. és 456. l.

ul a szentbeszédekben is népszerűsítik őket, mégsem idegen és csak gondolati munkával megfejthető témákként állnak az emberekkel szemben. Művészi feldolgozásra az ilyen anyagok a legalkalmasabbak, mert ellentmondásosan és termékenyen meghatározó pólusaik: az otthonosság és az állandó újjászületés már tárgyilag is valami érzékileg világiast alkot, annak koncentrált képmását, ami magában a valóságban az emberek, az emberi nem számára lényegbe vágó, ami megmarad és mégis állandóan újjászületik. A tulajdonképpeni művészíséget alkotó formavilág az ilyen helyzetekben viszonylagosan sem válik el a megformált anyagtól: a kompozíció a maga egészében és részleteiben egyaránt nem más, mint az anyag és a napi követelmények közti összefüggés kifejeződése és tudatosodása, a napi követelményeknek az emberi nem nagy kérdéseiben való lehorgonyzása, az emberiség legsúlyosabb és legáltalánosabb problémáinak a konkrét emberek világosan és egyszerűen ábrázolt sorsaiban történő megjelenítése.

A közvetlenül nyilvánvalónak és a szellemileg jelentősnek ez a szervesen létrejött, magától értetődőnek elfogadott egysége csak olyan társadalmi megbízatást adhat a művészeteknek, amely ilyen általánosan elismert alapra támaszkodik, és amely csak ennek az alapnak a közvetítésével fordul a művészekhez és általuk a befogadók tömegeihez. A művészet középkori fejlődésének egyedülálló volta tehát az ekkori társadalmi megbízatás egyedülálló voltán alapul. Míg a görög ókorban a papi kaszt hiánya adta meg egy ilyen hitelesen művészi, vagyis tárgyilag a mítoszokhoz kötött, formailag szabad (a mindenkori társadalmi megbízatás által meghatározott) értelmezés alapját, a feudális társadalomban a kedvező helyzetet az a mozgástér hozta létre, amelyet a városi polgárság állandóan növekvő súlya az ikonografikusan pontosan rögzített mítoszok mindenkori kialakítása számára megteremtett. A romantikus beállítottságú teoretikusoknak és történészeknek tehát annyiban igazuk van, amennyiben e különösen kedvező feltételeket megállapítják, és arra a problematikára is utalnak, amely e feltételek megszűnésével bontakozik ki, de tévednek, amikor e történelmileg egyedülálló helyzetet általános normává akarják emelni, és főként amikor arra következtetnek ebből, hogy a vallás mindig pozitív hatást gyakorol a művészetre. Ellenkezőleg, mindjárt látni fogjuk: ez az egyedülállóan kedvező fejlődés onnan fakadt, hogy az egyház a művészetek esztétikai önmozgásának kényszerből egyre több szabad teret engedett. Ahogy

az ókorban a teológiai szabályozás hiánya, úgy a középkorban azoknak az ellenerőknek a nagysága volt a művészet virágzásának fontos ideológiai tényezője, amelyek az ikonografikus kötöttségeket fel tudták használni esztétikai céljaikra, és a teológiai irányítást meg tudták kerülni vagy fel tudták robbantani. E körülmények tehát nem a vallás hatalma miatt kedvezőek, hanem azért, mert a művészet hatalmas felszabadító háborút vívott ellene.

Az most a feladatunk, hogy az esztétikumnak ezt a szabadságharcát filozófiailag behatóbban jellemezzük. Társadalmi alapjának durva körvonalait jeleztük már: azt, hogy a polgári befolyás ereje állandóan növekszik a feudális társadalmon belül. A most megvizsgálandó korszak fővonala a teológiai hierarchiától az emberek egyenlősége felé, a túlvilágiság transzcendenciájától az evilágiság, a saját lábán megálló ember önértéke felé vezet. Az irodalomban ez az új fordulat már viszonylag korán relatíve nyílt formában jelentkezik, Itáliában például Boccacciótól Ariostóig. Elméletileg először többnyire vallásos formában jelenik meg mint misztikus, egyházreformátori vagy eretnek mozgalom. Így például Eckhardt mesternek az a misztikus követelése, hogy közvetlen viszonyt kell létesíteni istennel, lényegileg a túlvilágba hiposztazált feudalizmus egyházi-teológiai hierarchiájának kiküszöbölését, felrobbantását jelenti; még olyan reakciós utópiák is ide tartoznak, mint amilyet Joachim de Fiore rajzolt meg a harmadik birodalomról, a Szent Lélek birodalmáról. A képzőművészetek területén ezek a tendenciák az allegorizáló ikonográfiával való szakításra koncentrálódnak, még ha a témakör anyaga (Ó- és Újszövetség, a szentek legendái, köztük újak is, mint Assisi Szent Ferencé stb.) nem is változik.

A forradalom abban rejlik, hogy az embereket vagy embercsoportokat tisztán a művészet tárgyias eszközeivel ábrázolják, így hát ezek az alapjukul szolgáló vallásos mítoszokat teljesen az evilági szférába fordítják át, és kihámozzák belőlük azt a magot, amely fontos szakaszt jelent az emberi nem fejlődésében, egyszóval a jellemeknek és helyzeteknek a vallásos mítoszokban, a vallásosan értelmezett folklórban rejlő emberi tipikusságát ismét az emberek és az emberi szituációk evilági szférájába vezetik vissza. Ilyen tendenciák már nagyon korán, már a román stílus uralmának idején is jelentkeznek; elég, ha a chartres-i, reimsi, bambergi, naumburgi stb. dóm egyes szobraira, Niccolo Pisanóra stb. emlékeztetünk; és ez a harc a gótikában sem szűnik meg, sőt olykor

még eltökéltebbé és intenzívebbé válik. Mégsem véletlen, ha a döntő fordulatot általában Giotto nevéhez kapcsolják. Ezek a tendenciák ugyanis nála lépnek fel először tisztán tagolt rendszerben, és nála törnek arra, hogy az emberi élet esztétikai visszatükröződését a maga kibontakozott teljességében a művészet kizárólagos tárgyává emeljék. E kérdés szempontjából éppolyan jelentéktelenek az olyan filológiai viták, hogy Giotto az akkoriban meglevő bizánci ikonográfiához kapcsolódott-e, vagy pedig bensőleg többé-kevésbé érintetlen maradt tőle, mint ahogy érdektelen, ha például Rabelais-nál vagy Cervantesnél középkori motívumokat mutatnak fel. Minden művész szükségszerűen a felléptekor meglevő áramlatokhoz kapcsolódik; művészileg sokkal kevésbé fontos, hogy honnan jött, mint az, hogy hova megy, és éppen e „Hova?" eltökéltsége és teljessége választja el Giottót áthidalhatatlan szakadékkal az összes bizánci, vallásos-transzcendens tendenciától, és köti össze – mint az ilyen törekvések első csúcsát – az összes román és gót korszakból való földi-realisztikus előfutárával, függetlenül attól, hogy ismerte-e őket vagy sem.

Worringer Giotto művészetét teljes szemléletességgel a kortársi francia miniatűrökkel állítja szembe. Ezek formája végső soron mindig labilis, míg Giottónál és a belőle kiinduló itáliai művészetben a kompozíció és a vonalvezetés stabilitása uralkodik. „Ebben" – fejti ki Worringer – „soha sincs meg a tartós érzéki-érzékfölötti transzcendencia lehetősége, mint a franciában. De az olasz éppen azzal menti meg a gótikát a kalligrafikus stílusba való lemerüléstől, hogy fejlett érzéke van a dolgok stabilitása, szilárd testszerű léte iránt. A test- és térértékek iránti erős érzékével megalkotja a modern művészet szubsztanciáját, és ez olyan munkateljesítmény, amelyhez durvább tehetségre volt szükség, mint amilyen a franciáké, akiknek kifinomult hallása csak a dolgok esszenciájára irányult... Giottónál minden karmozdulat olyan, mint egy lökés a térbeli mélységbe, és térszerű élménnyé válik. Itália ismét hírül adja Európának azt a tényt, hogy a dolgok háromdimenzionálisak. A testi világ felfedezése egyet jelent a térbeli világ felfedezésével. Erős, racionális szervezőerejével arra törekszik, hogy ezeknek szilárd megerősítést adjon. Egyaránt célja a testbeliség és a térbeliség anatómiája. És ezzel megteremti a modern képalkotás alapvető feltételét. A gótikus lelki művé-

szetnek testet, a gótikus vonalművészetnek plasztikus alapot ad."[19]

Ezzel Worringer helyesen vázolta Giotto formavilágának általános körvonalait, és kevés megjegyzés is elegendő ahhoz, hogy a giottói tettek által létrejött alapvető útelágazásokat esztétikailag és filozófiailag elemezzük. Giotto a festői formát a drámai-emberi történés világa számára alkotja meg, éles ellentétben a dekoratív reprezentáció vallásos-allegorikus képformájával. A térmegformálásnak, minden egyes kép saját terének uralkodó szerepe az összes ilyen ábrázolást önálló, önmagában zárt, önmagában beteljesült műalkotásegyéniséggé változtatja át, és ezek festői tartalma most már túlhalad a templomterek puszta kicifrázásán, egy vallásos igazság, egy biblikus vagy egyéb keresztény-legendaszerű esemény ikonografikus-dekoratív, allegorikus szemléltetésén. Ilyen érzéki-reális, konkrét-egyénített terekben olyan emberek mozognak hangsúlyozott, robusztus testiséggel, akik drámai hevességgel vesznek részt egy emberi, emberiességében közvetlenül érthető akcióban; egy olyan kompozíció önálló részeiként mozognak, amelyet azért alkottak meg, hogy résztvevők emberi lényegét, egymáshoz való emberi viszonyait közvetlenül meggyőző módon felidézze. E mozzanatok szerves együtteséből alakul ki e műalkotásegyéniség önálló élete: olyan darab valóság, amely csak saját beteljesülésévé kerekedik le és – bármi legyen is ikonografikusan adott tartalma – ne mutat többé rajta túl. Giotto alakjainak már hangsúlyozott robusztussága és földi terhe, mozdulataik tömör súlyát is beleértve, végleg beteljesíti ezt az evilágiságot. Az emberi élet minden paradigmatikus eseménye – mint olyan tartalom és keret, amelyet az akkori vallásos hagyományok szolgáltattak – itt keresztül-kasul evilági élettel telik meg. Az ilyen esztétikai immanencia éppen azért tudja művészileg felidézni az emberi élet evilágiságának esztétikai képmását, mert minden tragédia, minden dráma, minden idill stb. hangsúlyozottan földi emberek egymásra vonatkoztatott mozgáskomplexumaiból, egymáshoz való, plasztikussá vált látható viszonyaiból egy testek és mozgások által konkretizált tért épít fel, mert a mindenkori emberi meghatározások konkrét-reális totalitása tökéletesen érzékletes láthatósággá alakul át, mert az egyes emberek teste és lelke, mozdulataik szellemi tartalma és pátosza szétbonthatatlan egységbe olvad.

Éppen a katolikus egyház egyetemessége, szellemi hatalmának

19. W. Worringer, *Die Anfänge der Tafelmalerei*. Leipzig 1924. 32, 34. l.

látszólagos megingathatatlansága vezet oda, hogy úgy tetszik, mintha minden művészi törekvés belé torkollna, őt szolgálná, függetlenül valódi objektív tartalmától. Hiszen a művészet Giotto után is közvetlenül nézve azt valósította meg, amit Nagy Gergely egykor követelt tőle. A legtöbb művész ezen az alapon viszonylagos békében élhetett a vallással, sőt olykor őszintén azt képzelhette, hogy csakugyan ennek szolgálatában áll. De az a szellem, amely a legtöbb és különösképpen a legkiemelkedőbb műveket betölti, egészen más nyelvet beszél. Az embernek, mégpedig nem isten bűnös teremtményének, hanem a föld urának a tanulmányozása egyre erőteljesebben nyomul a középpontba; a meztelen ember úgy jelenik meg, mint ami az emberi látás és gondolkodás számára a legméltóbb tanulmány. Miközben az anatómia, a perspektíva stb. mint a látható világ eme megismerésének eszköze merül fel, miközben fokozódó mértékben meghatározzák a művészek világgal és visszatükrözésével kapcsolatos helyzetét, az ikonográfiailag előírt téma a kisebbeknél puszta indítékká vagy ürüggyé, kísérletezésre szolgáló alkalommá, a jelentőseknél egy olyan új, határozottan földi világkép alapjává válik, amelynek döntő evilágisága éppen művészi beteljesedésében fejeződik ki. Eközben az antik témakör is egyre erőteljesebben tör fel és a keresztény mítoszkört – ismét korántsem feltétlenül tudatosan – az emberiség számára jelentős mondák és legendák puszta részévé teszi, valamint a földi élet egyre erőteljesebben követeli részét a monumentális megörökítésekből is, és e követeléseket ki is elégítik (Colleoni és Gattamelata lovasszobrai); mindez egyre világosabban azt mutatja, hogy az élet keresztény megformáltságának egyetemessége, művészet fölötti totális uralma már a múlthoz kezd tartozni, akkor is, ha az egyház külsőleg még úgy véli, hogy a szellemi lét abszolút uralkodójaként léphet fel. Nem vállalkozhatunk arra a feladatra, hogy e fejlődést ecseteljük. Olyan ellenállhatatlan, hogy még ott is, ahol a tisztán művészi tendenciák annyira eltérőek, mint Firenzében és Velencében, egyformán uralomra jut ez az irányzat, s a vallásos tematika mindenütt egészen más lelki tartalmak kifejezésének többé-kevésbé külsőleges ürügyévé válik; ebben a tekintetben Raffaello és Tizian egészen közel kerül egymáshoz.

Az antik tematikának a művészet tárgykörébe való egyre erőteljesebb behatolása, az emberiség világtörténelmének új felfogását, ama keresztény koncepció meghaladását jelenti, amely a történetben – a bűnbeeséstől a végítéletig – mindent a partikuláris

személyiségek egyedi lelkének megváltása alá rendel. Amikor például Raffaello a *Stanzák*ban a *Disputát*, az *Athéni iskolát* és a *Parnasszust* mint az emberi nem szellemi életében előforduló legfontosabb pillanatok szimbolikus ábrázolásait egymás mellé állította, akkor a vallás a filozófia és a művészet mellett megtartja ugyan „protokolláris" helyzetét, de a képekből világosan kitűnik, hogy ez a helyzet pusztán „protokolláris"; a két másik műnek, és főként az *Athéni iskolá*nak sokkal nagyobb benső mozgalmassága világosan mutatja, hogy hova helyeződött át annak a társadalmi megbízatásnak a főhangsúlya, amelyet a művész itt betölt. Tolnay joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy Michelangelo első korszakában nemcsak egymás mellett áll, hanem észrevétlenül át is megy egymásba a keresztény és pogány elem: „Az első, az antik szakaszban a keresztény és a pogány-antik alakok kicserélhetők: egy madonna szibillává válik, és egy antik putto gyermek-Jézussá. Az utolsó ítélet Phaëton lezuhanásának elképzeléséből indul ki, Krisztus mint bíró Apollón."[20] Nem szabad elfelejtenünk, hogy a klasszikus ókornak és a kereszténységnek ez az egymásmellettisége és egymásba való átmenetele Michelangelo egész életművét jellemzi; a próféták és a szibillák a *Sixtusi kápolna* mennyezetképeinek kompozíciójában egyenlő értékű, egymás mellé rendelt, egymást kiegészítő szellemi és festői funkciókkal rendelkeznek. Michelangelóban tetőzik az a törekvés, amely a reneszánszhoz vezetett, és amely egyre eltökéltebben állította az embert minden emberi érdeklődés középpontjába. Michelangelo, aki a meztelen ember tanulmányozását művészileg tökéletesítette, egyúttal messze túlfejlesztette ezt a Quattrocento – olykor féltudományos – kísérletein; az esztétikai befejezés világnézetibe csap át. Ezért Berenson helyesen mondja: „Michelangelo bevégezte, amit Masaccio kezdett meg, egy olyan embertípus megalkotását, amely a legalkalmasabb volt arra, hogy meghódítsa és uralma alá vesse a földet, és ki tudja! tán még többet is, mint a földet!"[21] Az így ábrázolt világ földi evilágisága persze nem zárja ki azt, hogy embereit a megváltás mély vágya, a végtelenség iránti tragikus sóvárgás tölti be. Eltekintve attól, hogy a művész késői korszaka már belenyúlik abba a válságba, amelyre mindjárt rátérünk, az

20. Ch. de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo*. Zürich–Stuttgart 1949. 63. l.

21. B. Berenson, *Florentiner Maler der Renaissance*. München 1925. 143, 144. l.

ábrázolt szubjektumhoz tartozó transzcendenciába mutató törekvések ilyen szubjektív, láthatóvá tett sajátossága magánvalósága szerint még nem tartalmaz semmiféle transzcendenciát: az emberi nem egyik fejlődési szakaszának tökéletes történelmi jellemzéséhez tartozhat, hogy az ilyen törekvések nemcsak előfordulnak benne, hanem centrálisan tipikusak is a számára. Ezt figyelhettük meg idillikus szinten Fra Angelicónál, ezt vettük észre Michelangelo titanizmusában. Simmel Michelangelo alakjainak, világának ezt az ellentmondását lényegileg találóan ragadta meg, amikor ezt mondta: „létezésük nem könnyen felmérhető részéhez tartozik, hogy vágyuk, mint létük egy része, e létbe van bezárva, ahogy létük a vágyukba. De ahogy e lét teljességgel földi, és minden világi dimenzió erőforrásából táplálkozó, úgy vágyuk persze egy abszolútnak, végtelennek, elérhetetlennek szól – de közvetlenül és tulajdonképpen persze nem egy transzcendenciának; földileg lehetséges, ha nem is valóságos az, amire bensőleg pillantanak, olyan beteljesülés, amely nem vallásos, hanem saját adott létüké, megváltás, amely nem istentől jön, és szelleme szerint nem is jöhet tőle, hanem az élet hatalmaitól eredő sors." Vágyát mint „az élet megváltó beteljesülését magában az életben kell megtalálni."[22]

Ismételten utaltunk már a nyugati kultúrának arra a nagy válságára, amelyet általában a reformáció és az ellenreformáció műszavával szoktak megjelölni. A döntő erő, amely ezt a válságot kirobbantotta, a feudalizmust aláásó kapitalista gazdasági tendenciák növekedése, amelyek az európai társadalom szerkezetének hatalmas ökonómiai és ezért ideológiai átépítését is kikényszerítették. E világot eleinte elmélyítette, mivel kezdetben a perspektívátlanság szubjektíve erősen ható hangsúlyát nyomta rá, hogy ezek az erők akkoriban még nem voltak elegendőek a kapitalizmusba megteendő teljes fordulat végrehajtásához; objektíve az osztályok hatalmi viszonyai az abszolút monarchia kompromisszumos megoldásához vezettek, és ebben az állandóan erősbödő polgárság és a hanyatló feudális osztályok között egy átmenet, szilárdnak látszó, de valójában rendkívül ingatag egyensúly jött létre. A középkori társadalmat sem a kereszténység, hanem a feudális gazdaság formálta; ez azonban olyan volt, és a katolikus egyháznak olyan tökéletesen sikerült alkalmazkodnia

22. G. Simmel, *Michelangelo. Philosophische Kultur.* Leipzig 1911. 173. l. és 183. l.

hozzá, hogy, mint láttuk, csakugyan valamennyi ideológiai jelenség, az ellenzékieket is beleértve, keresztény formákban jelent meg, a társadalmi valóság (állam, társadalom stb.) egésze lényegileg keresztényi módon fejeződött ki, és úgy látszott, hogy az emberek (természetről és társadalomról alkotott) világképe teljes összhangban van az egyházéval. Megvizsgáltuk már azt a befolyást, amelyet a feudalizmus keretei között létrejött kapitalista termelési mód és e fejlődés következtében egyre erősbödő polgári nyomás gyakorolt az egyházi ideológiára a művészetben. A válság akkor tört ki, amikor ezek a mondhatni kapilláris változások új minőségbe csaptak át. Ez egyrészt a természettudományokban, és főként a csillagászatban történt meg, Kopernikus, Kepler és Galilei felfedezéseinek következtében; az egyházilag elismert geocentrikus világkép ezzel összeomlott. Másrészt a politikai gyakorlat az emberi viszonylatok olyan képződményeit, és ezeken belül, ezekkel kapcsolatban olyan emberi magatartásmódokat fejlesztett ki, amelyek ugyanilyen mélyen rázták meg a keresztény világképet; Macchiavelli századokig tartó intenzív és extenzív hatása messzemenőkig azon alapul, hogy műveiben ennek az új világhelyzetnek a leglényegesebb vonásai, ez a középkorral való radikális szakítás a fogalom szintjére emelkedik.

Könnyen érthető, hogy az így létrejövő, világos perspektívát nem mutató helyzetre széles rétegek közvetlenül úgy reagáltak, hogy vallásosságuk ismét fellobogott. Hiszen már az első, mindent megingató ellenlökés, a reformáció is vallásos oldalról indul ki, és miután a katolikus egyháznak a „bevált" középkori eszközökkel nem sikerült az új mozgalmakat csírájukban elfojtani, természetesen arra kényszerült, hogy megpróbálja a vallásosság versenyképes új formáját kidolgozni. A reneszánsz kor végén élő értelmiségre, amely azt remélte, hogy békés „felvilágosodás" útján lassacskán meg tudja reformálni a társadalmat és a szellemi életet – Rotterdami Erasmus ennek az átmenetnek a tipikus alakja – a válság kitörése úgy hatott, hogy megingatta életük és világnézetük valamennyi alapját. A Sacco di Roma után Castiglioni arról ír Vittoria Colonnának, hogy milyen félelmetes „tudni, hogy semmit sem tudunk, hogy többnyire az, amit igaznak látunk, hamis, és ellenkezőleg, amit hamisnak látunk, igaz".[23] Így az e korban mérvadó intelligencia nagy részében mély válság bontakozik ki, és ezt például Michelangelo utolsó műveiben is világosan ész-

23. Idézve E. Gotheintől, *Loyola*. Halle 1895. 96. l.

lelhetjük. Jellemző, hogy e korszak XIX. századi történelmi értékelései hosszú ideig teljesen elutasították azt a „káoszt" és „hanyatlást", amely a reneszánsz fegyelmét és harmóniáját olyan rikoltóan és disszonánsan váltotta fel. Még olyan jelentős történész is ezt az álláspontot foglalta el, mint amilyen Jacob Burckhardt volt. Eme átmeneti korszak tudományos megértésére tett komoly kísérletek után ma azoknál az ideológusoknál, akik arra törekszenek, hogy a polgári társadalom és ideológia jelenleg lappangó válsága közepette az értelmiség számára egy minden szellemi komforttal felszerelt, kellemes, „nem-konformista" szellemi létezést rendezzenek be, az ellenkező véglet kerül túlsúlyba: a válságosságnak mint az emberhez egyedül méltó és korszerű „condition humaine"-nek az apológiája. Viszont egy olyan komoly kutató, mint Dvořak, aki elsők között tárta fel a manierizmus akut válság-korának művészetében rejlő esztétikailag pozitív mozzanatokat is, mindkét tendenciát világosan látja. Itt nem az a lényeges, hogy a szellemtudományi modornak megfelelően az egyiket induktívnak, a másikat deduktívnak nevezi, hanem hogy nem mellőzi el e korszak hatalmas realista tendenciáit, és például Brueghelre és Rabelais-ra, Shakespeare-re és Grimmelshausenre utal.[24]

E válság konkrét megismeréséhez csak annak belátása vezethet, hogy e két tendencia egyidejű, gyakran átmegy egymásba, olyannyira, hogy néha egy személyiségben találkozik (Pascal mint természetkutató és filozófus). Éppen Pascal példája mutatja, hogy milyen erőteljesen határozzák meg az új tendenciák a természettudományok által megalkotott világképben az új vallásosság specifikumát: Pascal vallásos beállítottságának alapja az istentől való elhagyatottság, vagyis az, hogy a természetet és a világot immanens természeti törvények határozzák meg, ellentétben a középkori gondolkodókkal, akik abból indultak ki, hogy isten tölti be a világot. Csak ezen az alapon érthető e korszak vallásossága. Brockmoeller is ebből az ellentétből indult ki; a szerzetesek és a szentek középkori beállítottsága ez volt: „El a világtól, hogy istent megtaláljuk", míg Loyolánál, az új vallásos magatartás legjellegzetesebb képviselőjénél arról van szó, hogy a világ felé kell fordulni, s a világot meg kell (vissza kell) hódítani isten számá-

24. M. Dvořak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte.* München 1924. 271. l.

ra.[25] Ez, ami Loyola gyakorlati-szervező tevékenységét illeti, helyes is, és ez a kifelé, a világ felé tett fordulat éppen a világ visszahódítását célozza; mert a korábbi korszakok szerzetesrendjei is a világban dolgoztak, ezt azonban a kereszténység uralma alatt állónak fogták fel, s ezáltal tevékenységük egészen más érzelmi akcentushoz jutott. Tehát bármilyen ellenségesen állt is szembe Pascal és a jezsuitizmus egymással, olyan kérdésre adtak – persze ellentétes – választ, amelyet ugyanaz a világhelyzet vetett fel; ellenségeskedő testvérek, de mégiscsak testvérek ők. E közeli rokonság abban is megnyilvánul, hogy a szubjektivizmus mindkettőnél túlzott jelentőségre jut. A tomista objektivizmus az egyház hivatalos filozófiájaként továbbra is érvényben maradhat; de a valódi vallásosságnak szakadatlanul újonnan kellett megalkotnia a maga istenét. Mivel ennek világ fölötti uralma problematikus, a tisztán szubjektív viszony egy még soha el nem ért súlyt kap. (Loyola lelkigyakorlatainak a szubjektivitás maximálissá való fokozása a céljuk, hogy azután ezt szigorú fegyelem alá rendelve a világ meghódításának szolgálatába lehessen állítani.) Gongora, aki talán e kor legünnepeltebb költője volt, ezt írja: „Bálványokat faragott fából a művészet / de a tisztelet a bálványokból isteneket teremtett."

Éppen Tintorettónál jelennek meg festőileg az ellentmondásosság legmagasabb fokán azok a feszültségek, amelyek a kort betöltik. Egyrészt érdekes, hogy Burckhardt módfelett felháborodik azokon az állítólag naturalisztikus mozzanatokon, amelyek szerinte lerántják az ábrázolt témakör fenségét és magasztosságát.[26] Tehát ezt a tendenciát, amely e művészetnek kétségkívül alkotóeleme, Burckhardt nemcsak esztétikai értelemben érti félre, mivel Tintorettónál „naturalizmusról" sohasem lehet szó, hanem félreismeri szellemi jelentőségét is. Berenson sokkal tisztábban látja Tintoretto e tendenciáinak tulajdonképpeni tartalmát. Ezt mondja a *Keresztrefeszítés*ről (Scuola San Rocco): „... noha Krisztus a kereszten függ, az élet megszokott útján megy tovább. Az itt összesereglő emberek többsége az eseményben csupán egy szokásos kivégzést lát. Sokan úgy vesznek benne részt, mint egy terhes

25. K. Brockmoeller, *Christentum am Morgen des Atomzeitalters*. Frankfurt a. M. 1954. 81. l.

26. J. Burckhardt, *Der Cicerone*. Leipzig 1908. 931. l.

kötelességben."[27] Ezzel Tintoretto a bibliai történetnek csupán egy olyan értelmezését folytatja, amelynek nagyszerű kezdeteit már Brueghelnél, sőt már Piero della Francescánál is láthattuk: azt a meggyőződést fejezi ki, hogy a keresztény mítosz eseményei korántsem rendelkeznek olyan középponti világtörténelmi jelentőséggel, amilyet az egyház tulajdonít nekik, inkább csak az emberiség örömeinek és szenvedéseinek, továbbfejlődésének és problematikájának bensőleg-emberileg jelentős epizódjait jelenítik meg, amelyek másokkal szemben semmilyen elvi elsőbbségre nem tarthatnak igényt. Másrészt azonban Tintoretto festői érzés-tartalomban és ezért kompozicionálisan is minőségileg eltér előfutáraitól. Ezeknél az itt jelzett magatartásmód adja a képek lényeges tartalmát, tehát kompozíciójuk alapvonalát is ez határozza meg, míg Tintorettónál a feszültség ama mozzanatainak egyikéről van szó, amelyekben kifejeződik állásfoglalása a korabeli válsággal kapcsolatban. Ugyanis a tragédiák környezetének ez a kereszténységtől való megfosztása együtt megy a középponti alakokban kifejeződő vallásos szubjektivitás szélsőséges intenziválódásával. Dvořak itt joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy Tintoretto nem hercegeknek és királyoknak, és a fejlődése szempontjából döntő években nem is a Velencei Köztársaságnak dolgozott, mint a legtöbb reneszánsz művész, hanem főként vallásos egyesületeknek; úgyhogy „bizonyos mértékig mint a kisemberek kedvenc festője kezdte meg" működését, és az ő válsággal kapcsolatos érzéseiket fejezte ki.[28] Dvořak persze elsősorban tematikai következtetéseket von le e helyzetből, de mi azt hisszük, hogy ezek mélyebbre nyúlnak, és a központi érzéstartalomra, a kompozíciósmód dialektikus ellentmondásosságára is kiterjednek.

Az érzelmi tartalom szélsőséges szubjektivitásának és a képek ábrázolt tárgyiasságában megnyilvánuló hiteles objektivitásra való feltartóztathatatlan törekvésnek szélsőséges, következetesen végigvitt és ezért esztétikailag felettébb termékeny ellentétességéről van itt szó. Világnézetileg ez az ellentét a hit után, a hittel való elteltség után sóvárgó szubjektivitás és a valóban létező világ „istentől való elhagyatottságának" mély érzése közti ellentéten alapul. Festőileg ez abban a kísérletben jelenik meg, hogy azt a magas kultúrát, amelyet az emberi mozdulatoknak és a lehető

27. B. Berenson, *Die Venezianischen Maler der Renaissance.* München 1925. 94, 95. l.

28. M. Dvořak, *Italienische Malerei.* II. 146. l.

legpatetikusabb feszültségüknek a felkutatása eredményez – tehát a késői Michelangelo örökségét –, szervesen egyesítsék egy olyan kompozíciósmód eszközeivel, amely a színtónusnak, a valőrnek, a fény és az árny viszonyának összhangján alapul. A késői Michelangelónál arról volt szó, hogy a kor világnézeti ellentmondásai a legszélsőségesebben kiéleződtek egy önmagát szétrobbantani látszó esztétikai objektivizmus keretei között, amely azonban problémákkal való megterheltsége ellenére mégis mindig objektivizmus maradt. Mármost Tintoretto e mozgásvilágba beiktatja a színes fény szubjektív elvét mint tárgyakat teremtő erőt, éspedig azért, hogy plasztikusan fejezhesse ki a nála elmélyülő világnézeti ellentmondásosságot; a bibliai témakörnek a kortársi hétköznapi életbe való átvezetése – ami által e tematika teljesen elveszti túlvilágba mutató mitikus jellegét, hogy kizárólag az emberiség szempontjából nézett jelentősége révén hasson – azzal a tendenciával olvad itt össze, hogy ebbe az élethez közeli, formailag szubjektumtól áthatott, tárgyilag minden transzcendenciát tagadó világba beépítse a válság korának isten iránti mély, de iránytalan vágyát. Tintoretto kifejezési eszközei tehát mindig egy saját valóságát elvesztő szubjektivitás szélsőséges világát feltételezik, hogy e szubjektivitást rögtön egy ezt tagadó objektivitásba játsszák át. Így minden plasztikus, festőileg hitelesen megformált tárgyiassághoz jut, és ugyanakkor mindent a szétpukkadás határáig feszített pátosz hoz mozgásba. Még Tintoretto tere is, realista hitelességével együtt, részt vesz e bensőleg hullámzó pátosz izgatott árapályában, sőt az alakok kompozíciója révén ennek főhordozójává válik. Így Tintorettót, amint Dvořak helyesen megfigyeli, művészetének plebejus alapja elvezeti kortársainak allegorizmusától, és ismét visszakalauzolja egy bibliai tematikához. De ez a régihez való visszatérés pusztán látszólagos, mert itt még az a külsőleges lehetőség is semmivé válik, hogy látszatra eleget tegyen annak a társadalmi megbízatásnak, amelyet Nagy Gergely támasztott a középkori művészettel szemben: az ábrázolás olyannyira eltávolodott a középkori művészet egyszerűségétől és azonnali tartalmi áttekinthetőségétől, hogy ez a társadalmi megbízatás itt még akkor sem maradhatna érvényben, ha Tintoretto személyileg a magáévá tette volna. A bibliai jelenet tartósan emberi magva persze megőrzi az igazi humanitás szempontjából elért fontosságát, de olyan nézőkhöz folyamodik, akiknek gondolati és érzelmi életét éppen ennek az ideológiának mint benső életalapnak a legmélyebb megrázkódtatása tölti be.

Dvořak azt is helyesen figyelte meg, hogy Tintoretto mindezzel Rembrandt művészetének irányába mutat.[29] Persze fennáll az a fontos különbség, hogy az utóbbi hatékonysága már az itt jellemzett válság utáni időre esik. A társadalmi átalakulás döntő mozzanataira utaltunk már, és megmutattuk, hogy általánosságban véve az abszolút monarchia létrejötte és ideiglenes megszilárdulása olyan viszonyokat teremtett – a feudális és kapitalista osztályok, rétegek átmeneti egyensúlyát –, amely véget vetett az akut válságnak, mivel a társadalmi lét konszolidációja az ideológia területén is rendet és perspektívát teremtett.

A művészet történetében ez a változás a legvilágosabban Rubens életművében tükröződik. Formailag igen erősen befolyásolják a válság korának (Michelangelónak, Tintorettónak stb.) a törekvései. De mindaz, ami itt egy válságos belső széttépettség kifejezéséhez vezet, Rubensnél festőileg kiváló, udvari-reprezentatív, ábrázolói-dekoratív tendenciák szolgálatában álló elrendezésként jelenik meg. Itt nem kell Rubens művészetével általában foglalkoznunk. Azt kell csak megállapítanunk, hogy a válság legyőzése, amely számára társadalmilag lehetségessé vált, semmiképpen sem jelentheti a középkori értelemben vett festészethez való visszatérést, sem művészileg, sem szellemileg, a művészet valláshoz való viszonyában. A vele szemben támasztott társadalmi megbízatás, még ha vallásos tematikájú egyházi képekről van is szó, az abszolút monarchia pompát és nagy taglejtéseket kedvelő társadalmának reprezentációs igényeiből indul ki; a közvetlen tartalma szerint vallásos elem teljesen e követelmények alá van rendelve, és nagyszerű festői lendülettel elégíti ki ezeket. Így hát a vallásosság itt is pusztán az élet sokfajta más jelensége között szerepel mint olyan jelenség, amelyet semmiféle túlsúly nem illethet meg. És ha itt az ikonografikus egyszerűség, az azonnali áttekinthetőség és érthetőség a hatalmas gesztusok, a világító színkontrasztok jól elrendezett összevisszaságában elpusztul, akkor az érzelmi tartalom radikálisan eltér ugyan a válság korának képeitől, de a vallásos szükségleteket és a művészi tevékenységet egykor összetartó kötelékeket szintén szétvágja, és ebben a tekintetben Rubens művészete a válság korának egyenes folytatása. Hadd utaljunk röviden arra, hogy Velasquez – művészileg teljesen másfajta – nagy realizmusa szintén az abszolút monarchia ilyen tendenciáin alapul. Anélkül, hogy közelebbről szemügyre

29. I. m. 148. l.

vennénk speciálisan közös és történelmileg, valamint művészileg erőteljesen eltérő vonásaikat, annyit mégis elmondhatunk, hogy a vallásos tematika itt még epizodikusabban jelenik meg, mint Rubensnél, és ábrázolása, teljesen más érzelmi akcentusokkal, legalább olyan evilági-földi jellegű.

A holland festészet is túl van a válságon. Itt azonban egy nemzeti szabadságharc alapján, olyan társadalmi alapon, amelyen az összes nemesi-feudális-patrícius maradvány ellenére lassan már kirajzolódnak a késői polgári társadalom általános körvonalai. A művészetnek minden vallásos kötöttségtől való felszabadulását az is segíti, hogy e forradalomban a protestantizmusé az ideológiai vezetőszerep, ellentétben a tipikus abszolút monarchiák többségében uralkodó katolicizmussal. E művészet társadalmi megbízatását a polgári élet új formái határozzák meg; már tematikailag is a polgári hétköznapok eseményei és tárgyai, az interieur, a tájkép, a csendélet, a csoportportré stb. uralkodik benne, ami pontosan megfelel a reformátorok művészettel kapcsolatos, általunk már ismert állásfoglalásának. Ezért nem tud a vallásos művészet keresése a nagy művek és mesterek túlnyomó többségénél (gondoljunk Frans Halsra, Ruysdaelre, Vermeerre stb.) semmilyen támaszpontot találni. Úgy látszik, Rembrandt az egyetlen – persze fölöttébb fontos – kivétel, akinél gondolni lehetne a vallásos művészet újjászületésére. Ez az újabb korban, amelynek a vallásosság lényegét illető elmosódottságát, meghatározatlanságát, tárgyiatlanságát később még elemezni fogjuk, teljesen érthető. Itt, ahol csupán a művészet és a vallás általános viszonyáról van szó, elegendő, ha röviden utalunk Rembrandtnak az eddig vázolt fejlődéssel fenntartott közeli kapcsolatára, és ebből máris láthatjuk, hogy életműve szervesen beleilleszkedik ebbe, noha döntő jellemvonásait a már legyőzött akut krízis korszakának köszönheti. Simmel például, aki mindenáron egy sajátos modern vallásosságot szeretne felfedezni Rembrandt művészetében, ezt kénytelen megállapítani az általa ábrázolt világról: „az emberek már nem egy objektíve jámbor világban élnek, hanem egy objektíve közönyös világban szubjektíve jámborok."[30] De annak, amit Simmel itt jámborságnak nevez – mint szubjektív érzésnek – sem tartalmi-

30. G. Simmel, *Rembrandt*. Leipzig 1919. 146. l. Talán nem érdektelen itt megjegyezni, amit Simmel Rembrandt személyes vallásosságáról mond: „... a bizonyítékok, úgy vélem, inkább a pozitív vallásosság ellen, mint mellette látszanak beszélni." I. m. 171. l.

lag, sem a tárgyiasságra vonatkoztatva nem kell a vallásossággal kapcsolatban állnia. Maga Simmel Rembrandt alakjainak benső életéről kifejti: „Elmélyülésük, áhítatos nyugalmuk vagy megrázkódtatásuk csak önmagában lezajló életüket illeti meg, és egyre megy, hogy milyen külső vagy belső esemény alkalmából nyilvánul meg mindez . . .”[31]

Ami a rembrandti művészet érzelmi tartalmát és alakjai benső életét illeti, az érzések és az ezeket felidéző taglejtések, arckifejezések egész hatalmas skálája, a képek kompozíciója mindig maradéktalanul átélhető és megérthető az evilágiságon belül; még a bibliai témakörnél is ennek népben gyökerező, folklorisztikus jellege játssza a döntő szerepet. Amit Romain Rolland Händel sokkal későbbi, de szintén protestáns talajon létrejövő oratóriumaival kapcsolatban hangsúlyoz, az ebben a tekintetben Rembrandtra is érvényes: „Nem a vallásos eszme kedvéért alapozza őket Händel bibliai tárgyra, hanem . . . mert a bibliai hősök történetei annak a népnek a húsává és vérévé váltak, amelyhez fordult. Mindenki ismerte ezeket, míg az ókor romantikus meséi csak rafinált és romlott dilettánsok szűk körét érdekelhették.”[32] Ne felejtsük el, hogy Hollandiában, akárcsak később Angliában, a nemzeti és társadalmi szabadságharcot a protestantizmus zászlai alatt vívták meg egy katolikus alapokon nyugvó zsarnokság ellen. A Biblia mint népkönyv a felkelés, a felszabadulás ábécéskönyvévé vált itt. Természetesen ezzel nem tagadjuk, hogy az akkori emberi bensőséget vallásos gondolatok és érzések itatták át. De mivel ezeket az erőket nem egy istenségtől áthatott, hanem egy saját, evilági törvények által mozgatott valóságba vetették be, a nagy művészet számára ebből múlhatatlanul az a tendencia keletkezik, hogy a hangsúlyt az önmagában vett harcra (ahol az emberi lélek küzd egy objektív és idegen külvilág ellen), az emberekben és az emberek közti tisztán lelki kollíziókra helyezzék. Ezeket az érzéseket fölöttébb intenzív, de mindig szubjektív vallásos bensőség terheli meg, és e megterheltség azután esztétikai szükségszerűséggel abban az irányban tolódik el, hogy a vallásosan (bibliikusan) hagyományozott jelentős eseményeknek művészileg immanens, emberileg evilági hangot kölcsönözzenek, vagyis a magánvalósága szerint esetleg transzcendenciára törő szituációkat tisztán emberek közti kollíziókká, tragédiákká, idillekké, elégiák-

31. I. m. 148. l.

32. R. Rolland, *Händel*. Berlin 1954. 175. l.

ká stb. változtassák át. Első ízben talán Rembrandtnál lépett ez fel lenyűgöző erővel. De ő csak azt a fejlődést teljesíti be ezzel, amelynek szellemi-művészi irányát, legeslegáltalánosabb sajátosságait tekintve, a válság elemzésekor tisztázni próbáltuk. Ott Dvořak megfigyeléseire támaszkodva azokra a kapcsolatokra hivatkoztunk, amelyek Tintorettótól Rembrandtig vezetnek. A holland csoportportréról írott tanulmányában Riegl rátér arra a drámaiságra, amely Rembrandtot ezen a területen, tehát egy tipikusan világi-evilági festészet területén, kortársaitól megkülönbözteti, és ismételten, energikusan kiemeli, hogy az eme törekvésekből származó kompozíciós elv, a mellérendeléssel ellentétes alárendelés Rembrandt vallásos tematikájú képein is uralkodik. De ebben a tekintetben Rembrandt, a teljesen új társadalmi megbízatásnak megfelelően, külsőleg és belsőleg teljesen más kifejezési eszközökkel „Michelangelo régi barokk problémáját" kezdte el újra.[33]

E festői drámaiság részletes elemzése szétfeszítené munkánk kereteit. Befejezésképpen csak azt jegyezzük meg, hogy Rembrandt, bármily kevéssé talált is magában a festészetben hosszú időkig méltó követőkre, a művészet összessége szempontjából korszakalkotó újítóként lépett fel. Az oratóriumok nagy művészetében éppen ez a bensőséges-drámai, súlyos konfliktusai révén az evilágiság felé törő motívum kerül a középpontba. Gondoljunk csak Bach miséinek kollíziókkal való terhességére (Jézus vagy Barabás, Péter lelkiismereti konfliktusa stb.), Händel Sámsonának zeneileg-drámailag élesen körvonalazott alakjára stb. E pátosz esztétikai otthona azonban mindig egy ábrázolt szubjektivitás. Csak az irodalom tudja az ilyenfajta benső összefüggéseket egy – noha mélyen problematikus – „tárgyi totalitásba" beilleszteni; ez történik például Miltonnál. De ha költeményeit Dantéval összehasonlítjuk, akkor láthatjuk, hogy a bensőséget miként hangsúlyozzák túl az irodalomban is a világ objektivitásának rovására, annak következtében, hogy a transzcendencia visszavonul az emberek megszokott életéből, s e hangsúlyeltolódás a szubjektivitásnak és külső hatáskörének ábrázolt kölcsönös vonatkozását szükségképpen egy túlnyomórészt lírai magatartássá gyengíti le. A zene és a képzőművészet viszont, mindegyik a maga módján, kiegyensúlyozott megoldásokhoz juthat; a zene úgy, hogy az evilági drámaiság tiszta érzelmi szubsztanciájába vonul vissza; a festé-

33. A. Riegl, *Das holländische Gruppenportrait*. I. köt. Wien 1931. 185. l.

szet úgy, hogy a legszubtilisabban bensőséges szubjektivitást egy tőle teljesen független látható valóság szerves alkotóelemeként jeleníti meg, és ily módon egy tisztán evilági, „istentől elhagyott" világban kijelöli neki a tárgyilag őt megillető helyet. Rembrandt világtörténelmi nagysága nem utolsósorban azon alapul, hogy – Cézanne kedvenc kifejezésével élve – realizálni tudja a valóság ilyen szubjektumtól mentesen objektív mimézisét, amelyet ugyanakkor mégis mindenütt átvilágítanak a tárgyiassággal szemben tehetetlen szubjektivitás kisugárzásai.

Ezzel egy magasrendű művészet jött létre, amelynek azonban nincs már köze a Nagy Gergely által megfogalmazott társadalmi megbízatáshoz. Vázoltuk annak a sikeres belső felszabadító háborúnak a lényeges meghatározásait és szakaszait, amelyet a művészet e kötöttség ellen folytatott. De hogy ne kapjunk egyoldalú képet, ehhez hozzá kell még fűzni, hogy abban a korszakban, amely legalábbis Raffaellóig tart, a képzőművészet a vallásos-transzcendens tartalomtól való egyre diadalmasabb emancipációja ellenére hathatott Gergely értelmében is mint a szegények Bibliája. Az ábrázolásmód objektivitása, a kompozíció áttekinthetősége gondoskodott arról, hogy még Perugino vagy Piero della Francesca képei is be tudták tölteni valahogy áhítatra serkentő és oktató funkciójukat. Ez a kapcsolat csak a válsággal szűnik meg egyre fokozódó mértékben. De akkor is egyoldalúan járnánk el, ha e megoldásokat teljesen problémátlanoknak képzelnénk el. A nyugat-európai középkorban a képzőművészetek számára társadalmi hatékonyságuk olyan egyedülállóan kedvező helyzetet teremt, amely csak a görög ókor szobrászatának helyzetével hasonlítható össze; sőt, a bibliai népi mondák történelmi-drámai jellege a festészetét még kedvezőbbé teszi. Egy ilyen egyszerű művészet alapja, éppen az evilág és a túlvilág szakadatlan harca következtében, az esztétikum szabad kibontakozásának az a mozgástere, amelyet a világosságot és általános érthetőséget követelő társadalmi megbízatás nyitott meg előtte. A megbízatás megszűnésével, amit, mint láttuk, közvetlenül ezeknek az ellentétes erőknek a robbanással járó feszültsége idéz elő, a képzőművészetek elveszítik évszázadokig megőrzött társadalmi vezetőszerepüket. Berenson jól jellemezte e helyzet társadalmi oldalát: „... a XVI. században a festészet a velenceiek életében körülbelül olyan he-

lyet töltött be, mint a zene a mi korunkban".[34] De ez nemcsak Velencére és nemcsak a mindennapi életre érvényes. Nem a teljesítmények művészi szintjéről van itt szó. Az újkorban is tekintélyes számban működtek jelentős festők Goyától Cézanne-ig; de egyikük sem állt a kultúra fejlődésének szellemi középpontjában, mint a középkori festők Cimabue és Michelangelo között; ha Dantétól eltekintünk, akkor a nagy szellemi fordulatok éppen itt tükröződnek vissza. Ez azonban nem választható el a tematikától. A gergelyi társadalmi megbízatás szükségszerű pusztulása a festészetet nem fosztja ugyan meg tartalmától, mint ezt sokan vélik; nem kell olyan művészekre hivatkoznunk, mint Delacroix; sem Courbet, sem Leibl, sem a nagy impresszionisták vagy Van Gogh nem voltak tartalmatlanok, ha a tartalom fogalmát nem korlátozzuk a vallásos vagy az irodalmi-anekdotisztikus mondanivalóra. De az így létrejövő tartalom mégsem tudja a mindennapi kultúra legdöntőbb kérdéseihez való általános állásfoglalást az azonnal nyilvánvaló érthetőséggel szervesen-festőileg egyesíteni. A festészet új tartalmi tárgyiasságának kérdése a régi társadalmi megbízatás megszűnése után egyre problematikusabbá válik.

Úgy látszik, ezzel a művészet felszabadító háborúja befejeződött, a művészet teljesen elvált a vallástól. Az egyházi, a tematikai-ikonografikus kötöttség értelmében csakugyan így van ez. De eközben, mint a következő szakaszban látni fogjuk, éppen a legújabb művészetben, mégpedig éppen legszélsőségesebb, avantgardista szárnyán egyre erőteljesebben bontakozik ki a vallásos kötöttségű művészet alapvető stíluselvének, az allegóriának az uralma, és ennek következtében egyre nagyobb mértékben szakítanak a nyugati kulturális fejlődés ábrázolói-tárgyias hagyományaival. Ez a jelenség – bármiképpen értékeljük is művészileg az ilyen tendenciák termékeit – problémánk szempontjából olyan fontos, hogy az allegória lényegével és világnézeti megalapozása legfontosabb korszakaival összefüggésben a következő alfejezetben részletesen ki kell térnünk rá. Csak az allegória esztétikai és világnézeti természetének ilyen vizsgálata teszi majd lehetővé, hogy az utolsó két alfejezetben e jelenség összes meghatározásait tisztázzuk. Az itt felmerülő elvi kérdések tehát az ott következő fejtegetések körébe tartoznak. Előzetesen, és persze a korábban már gyakran jelzetteket folytatva, csak annyit jegyzünk meg itt, hogy minden val-

34. B. Berenson, *Die Venezianischen Maler der Renaissance*. München 1925. 52. l.

lásos szükséglet bensőleg, szétthetetlenül kapcsolódik az ember partikuláris személyéhez. A partikuláris ember földi-emberi önkiélésének minden szubjektív vagy objektív akadálya vágyat ébreszthet, sőt a valódi esetek igen nagy részében vágyat is szokott ébreszteni a túlvilági beteljesülés iránt. Ha valaki magában az életben otthon érzi magát, ha feltétel nélkül átadja magát egy olyan eszmének, amely ennek az életnek a számára van rendelve, akkor – természetesen a tudománytól és a művészettől eltekintve – ama fő eszköz birtokába jutott, amely az embert olyan módon vezeti túl közvetlenül adott partikularitásán, hogy ennek emberi alapjait nem rombolja szét, de – a különböző emberi közösségekhez való tartozásán túl – az emberiség ügyéhez közelíti, egy emberi nemmel való konkrét és tudatos összefüggést fejleszt ki benne. Ha ezek az utak el vannak rekesztve, vagy ha az átlagot messzi meghaladó erőkre van szükség még az első lépések megtételére is, akkor az emberben közvetlen partikularitása vagy semmi által meg nem változtatható szubsztanciává fagy, vagy bensőleg egy olyan túlvilággal kell magát szembeállítania, ahol az itt megadott beteljesülések megvalósulni látszanak. (E két lehetőség korántsem zárja ki egymást; a legkülönfélébb keveredésekben egyidejűleg is felléphetnek.) Az élet ilyen diszkrepanciáiból spontánul alakul ki az emberek vallásos szükséglete. A most következő alfejezetek e szükséglet specifikus jelenlegi formáival foglalkoznak.

II. Allegória és szimbólum

Goethe 1803-ban ezt írta Schellingnek ennek egy ifjú művészhez való viszonyáról: „Ha meg tudja értetni vele az allegorikus és a szimbolikus feldolgozás közti különbséget, akkor jótevője lesz, mert annyi minden forog e tengely körül."[35] Bizonyára nem véletlen, hogy Goethe ezt a kérdést állítja művészettel foglalkozó fejtegetései középpontjába, mivel az allegória és a szimbólum ellentéte a művészi gyakorlat ősrégi, középponti ellentéte ugyan, de csak ebben az időben jutott el odáig, hogy a probléma elvi tisztázását komolyan meg lehessen kezdeni. Hogy Goethe milyen nagy súlyt helyez az allegória és a szimbólum jelentőségére, arra nagyon jellemző, hogy elméleti expozíciója az általánosság és a különösség viszonyára támaszkodik. Ennek a szembeállításnak az

35. Goethe, *Werke*. Weimari kiadás, IV. rész, XVI. köt. 367. l.

elméleti végkövetkeztetései így hangzanak: „Nagy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli az általánost. Az első esetben jön létre az allegória, ahol a különös csak mint az általános példája érvényes: de a második eset tulajdonképpen a költészet természete: egy különöst mond ki, anélkül, hogy az általánosra gondolna vagy utalna. Aki mármost ezt a különösséget elevenen megragadja, az megragadja vele együtt az általánost is, anélkül, hogy észrevenné, vagy csak később veszi ezt észre."[36]

De Goethe más alkalommal általános elméleti szempontból is tisztán fejezte ki e probléma megoldását: „Az allegória a jelenséget fogalommá, a fogalmat képpé változtatja, de úgy, hogy a kép a fogalmat mindig csak körülhatároltan és teljesen tartalmazza és birtokolja, és ebben a viszonylatban mondja ki. A szimbólum a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé változtatja át, mégpedig úgy, hogy az eszme a képben mindig végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és még minden nyelven kimondva is kimondatlan legyen."[37] Az ellentétnek ebben a goethei meghatározásában esztétikailag-elméletileg főként az az alapvetően új vonás, hogy – a dolog lényegét tekintve, ha nem is terminológiailag – tisztázza az allegóriában rejlő megszüntethetetlenül dezantropomorfizáló tendenciát, és éppen ezáltal a szimbólumok elvileg antropomorfizáló beállítottságával állítja szembe. Goethe terminológiáját itt messzemenőkig a klasszikus német filozófia befolyásolta, de persze, mint mindig, most is módfelett önálló, személyes módon. Ezért olyan fontos, hogy a gondolati elemet az allegóriánál fogalomként, a szimbólumnál eszmeként rögzíti. Goethe azt sem mulasztja el, hogy a két meghatározási mód különbségeit világosan elválassza egymástól. A fogalom ugyanis mindig világosan körülhatárolt marad, és az allegóriában mint ilyennek kell megőrződnie; vagyis egyszer s mindenkorra és egyértelműen – mondhatni definíciószerűen – meghatározza az általa determinált tárgy tartalmát és terjedelmét. Ez az objektív valóság minden első dezantropomorfizáló megközelítésének lényege, és noha e megközelítés a tudományos kutatás során a legkülönfélébb módosításoknak vethető alá, nagymértékben gazdagodhat, kiterjedhet, korlátozódhat stb., de ebben a késői változás-folyamatában mindig fogalomként támad

36. Goethe, *Maximen und Reflexionen.* Goethe, *Werke.* XXXVIII. köt. 261. l.

37. I. m. XXXV. köt. 325–6. l.

fel újra: mint az objektív valóság egyértelműen rögzített, dezantropomorfizáló, elvonatkoztató visszatükröződése. És csakugyan láthatjuk, hogy amikor Goethe a fogalomnak ezt a képpé való átváltoztatását (pontosabban: egy képnek mint a fogalommal „egyjelentésű" dolognak a tételezését) leírja, éppen a fogalomnak erre az – emberektől függetlennek megmaradó – belső rögzítettségére helyezi a hangsúlyt. Ez azonban kettős értelemben is örökössé teszi az érzéki észlelés és a gondolati tartalom közti dualitást: először is az érzéki közvetlenség megszűnik a fogalomban, másodszor: a fogalom képpé változik át (a fent leírt szerkezeti sajátossággal). De e két aktusban semmi sincs ama tartalom megőrzéséből, továbbfejlesztéséből, amely a jelenség érzékletességében, értelmi-immanens tartalmában esetleg rejtetten eleven volt. Az allegória képe tehát nem jelent visszatérést a kiindulóponthoz, a jelenségvilághoz; éppen túlmegy rajta a gondolat vele szemben transzcendens szférájába, még ha a képet azért alkották is meg, hogy tartalmait láthatóvá tegye, mint ahogy azt már a fogalom megtette. A fogalom képpé válása nem szünteti itt meg, hanem örökössé teszi az érzéki-emberi és a fogalmi-dezantropomorfizáló visszatükröződés közötti szakadékot, csakhogy ez a szakadék, éppen a kép érzéki megjelenésmódja következtében, felveszi az evilági és a túlvilági, az immanens-emberi és az ezzel szemben álló transzcendens világ közti ellentétet.

Ha most a szimbolikánál az eszme a jelenség és a kép közti közvetítés elveként szerepel, akkor figyelmünket arra kell irányítanunk, hogy mi a különbség a fogalom és az eszme között a klasszikus német filozófiában. Az eszmének már Kantnál is az a hangsúlya, hogy egy totalitás szintézise legyen, és a fogalommal szemben egyidejűleg törjön a teljességre és a dialektikus mozgalmasságra, rugalmasságra; ez a tendencia Schellingnél és Hegelnél még tovább fokozódik. *Az ítélőerő kritikájá*ban, amelyet Goethe behatóan tanulmányozott, Kant az esztétikai eszmét mint „a képzelőerő olyan elképzelését" határozta meg, amelynek egyetlen meghatározott fogalom sem felelhet meg, „és amelyet következésképpen teljesen egyetlen nyelv sem érhet el és tehet érthetővé."[38] Schelling és Hegel befolyása, de főként saját gondolati tendenciái oda vezetnek, hogy Goethénél az eszme objektívabb jellegű, mint Kantnál volt. Az eszmének a jelenség és a kép közti közvetítő szerepe ezért gyökeresen más jellegű, mint a fogalomé:

38. Kant, *Kritik der Urteilskraft.* 49. §.

nemcsak a jelenség belső tartalmát veszi fel magába, hanem a képszerűségbe való átváltozás során megnyilatkozó vonatkozásainak és meghatározásainak belső gazdagságát is, és a képnek a fenti értelemben vett eszmeszerűség jellegét kölcsönzi. Az eszme objektivitásának goethei megközelítése alapjában véve filozófiai formula a valódi tárgyak extenzív és intenzív végtelensége számára, amiből az analitikus-nyelvi kifejezés szempontjából szükségszerűen következik e tárgyak kimeríthetetlensége. Így a művészetről nyomatékosan ezt mondja: „A természet és az eszme nem választható el anélkül, hogy a művészet, akárcsak az élet, tönkre ne menne."[39] Tehát a kép, amely a szimbolikában az eszmét kibontakoztatja a jelenségből, a goethei követelmény szerint egy „gyengéd empíriát" követ, amely magában a valóságban felfedi az általánost és, a különösségbe visszaváltoztatva, mint maguknak a tárgyaknak az értelmi-érzéki sajátosságát szemlélteti. Világos tehát, hogy a goethei szimbolika itt lényegileg az allegória ellentétes fogalma, amely éles elhatárolásokat teremt; e vita nélkül lényegileg azzal egyezik meg, amit e fejtegetések újból és újból realista művészetnek jelöltek meg.

Láttuk, hogy Goethe az allegóriát és a szimbólumot sok esetben azért választotta el olyan élesen egymástól, hogy konkrét kortendenciákkal harcbaszálljon. Ennek természetszerűen nem mond ellent, hogy maga a probléma ősrégi eredetű.

A mágikus korszakban, és később is, mágikus vagy vallásos befolyásra tömegesen készítettek olyan tárgyakat, amelyek jelentősége azon alapult, hogy a transzcendensnek hitt erők és a bennük hivő emberek között hordozók, kiváltók és főként közvetítők voltak. E hit megszűnésével minden értelmüket elvesztették, és egyszerűen azzá váltak, amik objektíve, mint valódi tárgyak (fadarab, kődarab stb.). Mármost bármilyen problematikus minden allegorikus megformálás az esztétika álláspontjáról, problematikája mégis az esztétikum területén belül játszódik le. Ez a geometriai ornamentikát illetően minden további magyarázat nélkül világos. Bonyolódik a helyzet, ha egy ilyen transzcendenciára törő használati tárgynak már mimetikus jellege van. Emellett fölöttébb figyelemreméltó, hogy a primitív mimézis a hozzá csatlakozó transzcendenciával kapcsolatban feltűnően semlegesen viselkedik. Az allegória esztétikai problémája pedig csak akkor

39. Goethe, *Maximen und Reflexionen*. Goethe, *Werke*, XXXV. köt. 319. l.

válik igazán időszerűvé, amikor a művészet világalkotó igénye, és eme igény kielégítésének képessége jelentkezik. Hiszen csak ezen a fokon bontakozhat ki esztétikai ellentétté az a belső diszkrepancia, amely a mindenkori műalkotás immanensen zárt, önmagát hordozó „világa" és transzcendens tartalma között fennáll.

Ennek az ellentmondásnak a magva a tárgyiasság esztétikai tételezésének lényegén alapul. Annak idején részletesen kifejtettük, hogy jellegét tekintve miért számunkravaló, amely persze egy magánvaló megjelenésmódját veszi fel. Ebből kifolyólag az esztétikai tárgyiasságnak ez a magánvalója attól függ, hogy vajon mint számunkravaló be tudja-e tölteni funkcióit, és ha igen, akkor mennyiben képes erre. Ezért az immanens vagy transzcendens értelem dilemmája nem befolyásolja lényegüket: ugyanis egy egyedi tárgy vagy lehető legjobb esztétikai visszatükröződése semmilyen hatással nincs arra, hogy vajon felhasználják-e transzcendens célkitűzések szolgálatában vagy sem; az marad, ami (vagyis amit visszatükröz), és ez a funkciója mitsem változtat esztétikai tárgyiasságán, ha egyáltalán rendelkezik ilyennel.

E problémát csak ott lehet reálisan felvetni, ahol az esztétikai képződmény lényegét egy „világ" ábrázolása adja; de csak akkor, ha a transzcendens célokra való felhasználás létrejöttének társadalmi megbízatását és ezért belső felépítését stb. döntően befolyásolja. Csak ekkor bukkan ugyanis napvilágra az itt működő ellentmondás: a műalkotás világszerűsége értelmének teljes immanenciáját követeli meg; ha csak egy részlet látszik is túlnőni e „varázskörön", akkor e „világ" nem világ többé, és heterogén módon egymás mellé rendelt tárgyak rendezetlen vagy mechanikusan összeillesztett sokaságává válik. Az egyediség életigazsága, a művészi vonalvezetés finomsága stb. nem kárpótolhat egy ilyen alapvető hibáért; még az eleven részletek összege is halott egészet eredményez. Ennyiben az immanencia vagy a transzcendencia alternatívája az esztétikum számára nem mozgalmas és termékeny ellentmondásnak, hanem csupán az általában vett esztétikai jelleg merev vagy-vagy-ának látszik.

De a művészet fejlődésének valósága ebben az esetben is „ravaszabb", mint az elvont elmélet. A világnélküli díszítőművészet tárgyalásakor utaltunk már a dekorativitás esztétikai kategóriájára, amely, főként a festészetben, nemcsak minden mű fölöttébb általános meghatározása, hanem éppen a mi dilemmánk szempontjából közvetítő elv is. A dekorativitás minden egyes műalkotásegyéniség meghatározásainak konkrét totalitásához tartozik.

Megjelöli az olyan mű minden elemének kétdimenzionális rendjét és kapcsolatát, amely a megalkotott „világ"-ot – a magánvalóvá vált számunkravalót – éppen ebben a számunkravalóságában megerősíti és rögzíti, megszelídíti és az esztétikum szférájában rögzíti az olyan tendenciákat, amelyek egymagukban hatva talán túlfeszítenék a mű valóságjellegét. A dekoratív elv az ornamentikával való szélesen közvetett, de mélyreható formális rokonsága következtében a mimetikus ábrázolásokban is – viszonylag – önállóan ható jelentőségre juthat, sőt bizonyos körülmények között a mű szerkezetében esztétikai túlsúlyra is tehet szert.

Ez persze határeset, és semmiképpen sem ad képet a dekorativitás egész, valódi területéről, de a dekoratív elv képzőművészetben uralkodó működésének valódi – és problémánk szempontjából súlyos következményekkel járó – tartalmi lehetősége. Ez az elv magában véve a legkülönfélébb felidézett érzelmi tartalmakkal tölthető meg. Tisztán játékos jelleget is felvehet, a teljes tartalmatlanság felé közeledhet, és akárcsak a tiszta ornamens, az architektonikus felületek díszítését is szolgálhatja; de ezt a játékosságot önálló tartalomként is tételezheti, és tudatosan legyengített tárgyiasságát e játék kifejezési eszközévé teheti; végül a kétdimenziósság dekoratív uralmát egy – világi vagy egyházi – reprezentáció kifejezésére is használhatja. A tartalmi beteljesülések e sokrétűségének a dekoratív formaképzés sokrétűsége felel meg; a tiszta kétdimenziósságtól ennek nagymérvű túlsúlyáig terjed ez a skála, vagyis egy felettébb valóságosan tetszetős térmegformálásig, amelyben azonban maga a tér szintén egy dekoratív reprezentáció szervévé válik, és a néző térélményét nem a külsőleg vagy belsőleg drámai mozgások, a valódi tárgyiasságok és tárgyviszonylatok önkibontakozása váltja ki, hanem ez pusztán a dekoratív díszítés megelevenítő elemének szerepét tölti be. (Gondoljunk olyan művészekre, mint Pinturicchio.)

Teljesen eltekintve a genetikusan történelmi helyzettől, nevezetesen attól, hogy a dekoratív elv a művészetben rendszerint sokkal korábban fejlődik ki, mint az önmagukat mozgató tárgyak, és főként az emberek ábrázolására irányuló elv, már a dolog lényegéből is az következik, hogy minden vallás, amely a művészetet nem egyszerűen elnyomni, hanem saját céljainak alárendelni akarja, a művészeten belüli allegóriateremtés ismét ecsetelt jellegzetességeihez kapcsolódik. A dekorativitás fogalma persze szélesebb és átfogóbb, mint az allegóriáé. De ahol a dekoratív ábrázolásmód egy tartalomban kristályosodik ki, egy tartalom kife-

jezésére hivatott, ott szükségképpen valami allegorikus vagy legalábbis allegóriához közeledő művészet jön létre. Nem véletlen, hogy az udvari-reprezentatív műalkotások (vagy művészi igényű képződmények) túlnyomó többsége allegorikus jellegű. De a művészet sorsát mégis az a találkozás döntötte el, amikor a vallás adta társadalmi megbízatással, és ezzel együtt azokkal a dekoratív formai elemekkel került szembe, amelyekben a szükségszerűen lecsökkent érzéki felidéző-erő és a közvetlen tartalmatlanság közti üres hely megmutatkozik. Ezt az űrt, úgy látszik, a vallás által előírt transzcendens tartalom tölti be, mert ez az, ami a tárgyiasság lecsökkenését nem hiánynak, hanem ama távolság szükségszerű visszfényének tünteti fel, amely minden földit elválaszt a túlvilágtól. Ez a találkozás az oka annak, hogy jelentős allegorikus műalkotások tartós esztétikai hatást gyakorolhattak; gondoljunk csak a bizánci művészet legjobb mozaikjaira, sok keleti műalkotásra, Calderon egyes műveire stb. Az ilyen művekben ugyanis az így létrehozott transzcendens bensőség kisugárzik a dekoratív formákra, és egy áttetsző álomszerűség csillogásával tölti meg őket. Innen a vallásos kötöttségű allegorikus művészet bizonyos csúcsteljesítményeinek esztétikai lényege. Az allegorikus hatások alapvető ellentmondása persze itt is érvényesül: amíg ugyanis az a transzcendens tartalom, amelyet az allegorikus mű kifejezni hivatott, az általános vallásosságon alapul, addig a mű e hit súlyának segítségével hat, és művészi tulajdonságai csak járulékos támogatást adnak ehhez. De ha e tartalom veszendőbe merül, vagy akár csak lényeges változáson megy át, akkor a befogadó valami érthetetlennel áll szemben, mivel az ábrázolói formák sohasem válhatnak a konkrét transzcendens tartalom valódi közvetítő szerveivé. Esztétikailag akkor kizárólag a dekoratív módon ábrázolt összefüggések önálló értékén múlik minden, azon, hogy ezek önmagukat hordozva képesek-e még, ha csak lecsökkentett, tökéletlen módon is, esztétikai felidézésre.

Csak most válik láthatóvá, hogy a klasszikus ókor és a nyugateurópai középkor fejlődési feltételei milyen mértékig hoztak létre történelmileg szerencsés, noha korántsem véletlenszerű, specifikus körülményeket. Az országok túlnyomó többségében, főként Keleten, a művészet (akárcsak a tudomány és a filozófia) vallásos, teológiai ellenőrzés alatt maradt, és ezért általánosságban az allegória vonalán fejlődött. Az irányzatok természetesen mindenütt harcoltak egymással, mindig akadtak olyan áttörési kísérletek, amelyek a valóság tulajdonképpeni esztétikai értelemben vett mi-

metikus visszatükröződéséig akartak eljutni. Elég, ha itt az egyiptomi El-Amarna korszakra emlékeztetünk; de ezen kívül természetesen a két alapvető esztétikai elv hasonlóképpen ütközött ősszse Indiában, Kínában stb. is. A művészet történelmi materialista világtörténet-kutatásának feladata lesz, hogy ezt a küzdelmet és sorsát a művészi gyakorlat társadalmi-történelmi alapjainak konkrét változásaiból konkrétan megmagyarázza. Ezeknek a fejtegetéseknek, amelyek kizárólag eme ellentétesség esztétikai problematikájának feltárására törekszenek, meg kell elégedniük e gyér utalással, annál is inkább, mert az önmagát immanensen kiélő esztétikai mimézis felé törő, fent jelzett előrenyomulások sohasem tudták tartósan befolyásolni a keleti művészeti fejlődés alapvonalát. Csak nyugaton figyelhető meg egy ilyen tendencia, amely végigvonul a két irányzat harcában, mint az esztétikai elvnek a vallásos-mágikus gondolati és érzelmi világ fennhatósága ellen folytatott valódi szabadságharca.

Ha e szabadságharc szempontjából valóban áttekintjük azt, amit a művészet az évezredek során alkotott, akkor láthatjuk, hogy éppen a tragédia az ember leghatározottabb és legintenzívebb, legvilágibb önmegőrzésének és önkiteljesedésének a kifejezési formája. Ahogy benne a sors és a bensőség oldaláról tárulnak fel az ember legbensőbb saját erői, éppolyan egyértelműséggel törekszik a látható világ mimézise a meztelen ember megismerésére és ábrázolására. Mindkettő a legszorosabban összetartozik, és nem véletlen, hogy Hellasz klasszikus művészete mindkettőben párhuzamosan hágott tetőfokára: egyrészt úgyszólván a magánvaló látható ember fizikai alakjában, minden idegen meghatározástól megszabadított, csak önmagából álló, csak önmagán alapuló létezésében, másrészt összes fizikai és pszichikai, gondolkodói és morális erőinek legmagasabb fokú megfeszítettségében, amelyek a külső és belső ellenségek elleni harcban fejlődnek ki, és olyan kollíziókban teszik próbára őket, amelyek a társadalmi élet – emberek által produkált és mindig újból reprodukált – ellentmondásaiból származnak, úgy hogy ez a harc, még ha az egyes ember el is bukik benne, még ha veresége az emberiség fejlődésének mindenkor adott szakasza szempontjából tipikus jellegű is, az ember igazi földi képességeinek dicsőítését is tartalmazza. Az esztétikai immanencia, a művészet által hirdetett evilágiság e két csúcspontjának kiemelésével világnézeti-esztétikai egységük főirányzatait akarjuk tisztázni és nem műfaji különösségeket. A görög tragédia és a homéroszi epika belső kapcsolata

egészen világosan mutatja ezt az összefüggést, sőt, Homérosz az embert és az emberi sorsot illető felfogásában olykor még határozottabban evilági, mint egyes tragédiák. És mindenkinek, aki csak némiképpen is tanulmányozta az itáliai művészeti fejlődést, látnia kell, hogy az emberi mozdulatok belső drámaisága, az emberek ezek segítségével történő jellemzése, ama hely révén történő rangmeghatározás, amelyet a kompozicionális teljességben kizárólag eme adottság következtében elfoglalnak, milyen erőteljesen tör már Giottótól és főként Masacciótól kezdve az önmagában, földien tökéletes-kész embernek: a meztelen embernek az ábrázolására, mindegy, vajon ez a meztelenség Giorgone Vénuszáé vagy Michelangelo szobraié-e.

Látjuk, hogy egyrészt a mű szerkezetének világnézeti evilágisága és esztétikai immanenciája erőteljesen konvergáló tendenciák, amelyek irányát az esztétikai visszatükröződés következetesen antropomorfizáló lényege határozza meg. Az ebből tartalmilag és formailag létrejövő esztétikai tételezés ezért arra tör, hogy az ember egy világát megalkossa, ahol az ember, ha e törekvés hitelesen, mélyen és ezért átfogóan nyilvánul meg, külvilághoz való viszonyában semmiképp sem fogható fel szubjektivisztikusan. Továbbá a művészet következetes antropomorfizálásából az folyik, hogy a világ általa ábrázolt képmásának – sem a tárgyban, sem a felfogásmódban – nem szabad egy partikuláris szubjektivitásban megrekedni. Az, amit eddig mint különösséget, tipikusságot fogalmaztunk meg, itt a művészet és az élet közvetítő tagjának alakját ölti fel, mégpedig olyanét, amely a művészetet kivirágoztatja, és egyúttal az emberek lényeges életviszonyaiban való gyökerezettségét erősbíti, és a beteljesedett művészetet az emberiség fejlődésében fontos küldetéshez segíti. Ugyanis az emberi létezés egyik középponti problémája minden egyes egyén partikularitásának olyan átformálása, hogy ez az embert ne csak ne akadályozza, hanem egyenesen serkentse fontos feladatainak elvégzésében. Ami az objektív valóság alakulásának esztétikai visszatükröződését, és az így megalkotott képződményeknek az emberekre gyakorolt befolyását ebben a tekintetben illeti, már régen világosan megmutattuk: az életben közvetlenül adottat azért formálják át, hogy a partikularitást tipikusan példaszerűvé (különössé) változtassák, ahol is a partikularitás nem semmivé válik, hanem megőrződve megszűnik.

Másrészt éppen ebben a kérdésben mutatkozik meg, hogy a vallásos tételezés mint szükségképpen következetlen antropomor-

fizálás éles ellentétben van a tudományos tételezéssel. Az ellentétet az a vallásos szempontból elkerülhetetlen kívánalom hozza létre, hogy az, amit antropomorfizálva tükröznek vissza, egyúttal a maga eredeti – tehát antropomorfizáló – formájában adekvát, sőt egyedül adekvát tanúság az objektív valóságról. (Az esztétikai képződmény gyakran tárgyalt magánvaló-számunkravaló szerkezete ipso facto lemondás egy ilyen objektivitásról.) Az alapvető ellentmondás természetszerűleg a dezantropomorfizáló visszatükröződéssel szemben éleződik ki. Ugyanis az objektivitás, az objektív lét éppen az emberi tudattól való függetlenséget jelenti, mégpedig nem csupán a legmagasabb fokú, már teljesen tartalmatlanná vált elvontságban, mint ez Kant magánvalójánál történik, hanem a magánvaló világ összes konkrét tartalmaira és formáira vonatkozóan is. A vallásos érzés Pascal óta e tény kényszerű elismerését oly módon fejezi ki, hogy az objektív valóságot mint „istentől elhagyott" világot jellemzi, és kényszeríttetve érzi magát arra, hogy a vallásos tartalmaknak egy pusztán szubjektív forrást, egy pusztán szubjektivitáson alapuló „realitást" tulajdonítson. A vallás az objektív valóságra és nem antropomorfizáló visszatükröződésére tart igényt és ez esztétikai szempontból nézve olyan transzcendens tartalmat jelent, amely szemben áll a művészi alakokkal, független tőlük. A vallásos antropomorfizálás következetlen jellege az esztétikailag megformált érzékiség és e transzcendencia közti szakadékot még azzal is tágítja, hogy kifejezésének szükségképpen fogalmi vagyis dezantropomorfizáló jelleget kell kapnia; még ha a transzcendencia minden emberi kifejezési formát túlhalad is (negatív teológia), konkretizálásának, kozmoszban elfoglalt helye jelzésének szintén fogalmi, dezantropomorfizáló jellegűnek kell lennie. Így a vallásos antropomorfizmus éppen ott, ahol csúcsát eléri, kényszerűen formailag tudományos, tartalmilag áltudományos formába megy át, ugyanis a realitás meghatározásának igényével fellépő, de ténylegesen vagy akár elvileg sem igazolható kijelentések lényegileg csak áltudományosak vagy legfeljebb – mint a mindennapi életben – tudományelőttiek lehetnek. Bármi is a helyzet ezzel az ismeretelméleti kérdéssel kapcsolatban, a végső tartalomnak, az esztétikumba átfordítva, a megformálással szemben különneműnek kell lennie; a műalkotás érzéki-érzékletes világa – esztétikailag szólva – egy Semmiben, egy sötét lyukban, egy esztétikailag semmitmondó elvont általánosságban csúcsosodik ki.

Az esztétikai kategóriarendszer eleven dialektikájához tartozik,

hogy az elvont általánossághoz a tartalom végső kicsúcsosodásában az alap partikularitásának kell járulnia. De nem egyszerű, mondhatnánk spontán partikularitás jön itt létre, nem a szokásos naturalizmus partikularitása, hanem ellenkezőleg, olyan, amelyben az e szinten való megrekedés a mindenkor döntő, legmagasabb rendű, elvont általánossággal közvetlen korrelációban van.

A dekoratív elv imént kifejtett abszolút uralmának épp az a funkciója, hogy a visszatükrözött világ tárgyiasságában, vonatkozásaiban, növekedésében stb. hiányzó szükségszerűséget olyasmivel pótolja, ami maga is esztétikai jellegű, noha csupán az esztétikum peremén leledzik, mert képes ugyan egynemű közeg megalkotására, de világot alkotó erőt nem tud kölcsönözni neki. Világos, hogy eközben az esztétikai visszatükröződés elvont formáit (arányosság, szimmetria stb.) itt annyira túl kell feszíteni, hogy mindent eldöntő rendező erőkké váljanak. A geometriai díszítőművészetben így is történt, és ez teljes mértékben megfelelt e művészet megformálásra váró anyagának; a mimézis tiszta megnyilatkozásaiban ezek az elvont formák szükségképpen a primer tárgyiasság fölöttébb fontos, de lényegileg pusztán szabályozó határkategóriáivá válnak. Csak transzcendens tartalmak allegorikus megformálásakor kell egy mimetikus tárgyon művészileg úrrá lenniük, de nincs lehetőségük arra, hogy ennek végső beteljesedését saját lényegéből bontakoztassák ki. Így jön létre az igazi ábrázolás imént vázolt dekoratív pótléka, amelynek az a kényszerű következménye, hogy semmilyen partikularitás – legyen bár ember vagy tárgy – nem fejlesztheti magát tipikussá; megmarad partikularitásában, és minden olyan formáló erő, amely puszta összességükből esztétikai – vagy álesztétikai – rendet hoz létre, elvont általánosságként, közvetítés nélkül – csak tisztán formális közvetítéssel – áll szemben e partikularitással. Azért tárgyalhatjuk az allegóriát az esztétikán belül mint egy – mégoly problematikus – formálási típust, mert minden művészetellenes tendenciája ellenére a valóság érzékileg egynemű képmása jön benne létre. A partikularitást és az elvont általánosságot persze világnélküli, elvont módon illeszti össze, ami, tartós hatás esetén, csak dekoratív tartalmatlanságban valósulhat meg; az eredeti transzcendencia többé-kevésbé elpárolog, és legjobb esetben egy színesen elrendezett tartalmatlanság varázsát hagyja maga mögött.

Az allegorikus és szimbolikus művészet e szembeállításának helyessége a legvilágosabban az ábrázolt mimézis legtipikusabb jelenségein: a meztelen és a tragikus ember megformálásán bizo-

nyítható. Az első komplexumot néhány szóval is kifejthetjük. Az ember meztelenségét már a „Genezis" is olyasminek tekinti, ami miatt szégyenkeznie kell; a jó és a rossz tudása legelőször a meztelenség miatti szégyenkezésben nyilvánul meg. A történelem egészen egyértelműen tanúsítja, hogy minden vallás által döntően befolyásolt művészet idegenkedik a meztelen ember ábrázolásától. Sőt, ha egy pillantást vetünk a keleti művészetre, akkor nem ritkán azt láthatjuk, hogy az ember kiszorul a látható világegyetem esztétikai ábrázolásának középpontjából; ez az ábrázolás gyakran és szívesen megy túl az ember fiziológiai természetén a mitológiai fantasztikumba, az emberi testet különféle állati fejekkel, tagokkal stb. kombinálja, sőt gyakran egyenesen az állatot helyezi a középpontba. Az embernek mint a művészet tárgyának a tanulmányozása mindig annak a szabadságharcnak az eredménye, amelyet a művészet a vallás uralma ellen folytat.

A tragédiánál éppilyen nyilvánvalóan és filozófiailag még tartalmasabban nyilvánul meg ez a kontraszt. Kierkegaard egy ízben szembeállította egymással az Agamemnón–Iphigeneia-tragédiát és Ábrahám tisztán vallásos Izsák-áldozatát. A példa azért is szerencsés, mert mindkét esetben a magasabb hatalom beavatkozása oldja meg a konfliktust: az emberileg legdrágább lény istenségnek való feláldozását. De Kierkegaard joggal helyezi a főhangsúlyt a tartalom radikális ellentétességére. Ezt az ellentétet, szintén jogosan, egyaránt látja az adott kollízió tartalmában és a mindenkori főalak vele kapcsolatos személyes magatartásában. Ezt mondja: „A tragikus hős még az etikum határain belül marad." Vagyis legmélyebb személyes szenvedélyei konfliktusba kerülnek meghatározott általános érdekekkel: Agamemnónnak a görögök közös boldogulásáért kell leányát feláldoznia; az istenség itt a társadalmi-emberi viszonyok hatalmaként jelenik meg: „A tragikus hős nem lép privát viszonyba az istenséggel. Az isteni szféra számára az etikum." A kollízió tehát két – egyformán földi-evilági – élethatalom vagy életkör ellenséges szembeállításán alapul. Ábrahámnál egészen más a helyzet. Őt „személyes erénye teszi naggyá ... Nem azért lépi át Ábrahám az általánost, hogy egy népet megmentsen, hogy az állam egy eszméjéért helytálljon, hogy felbőszült isteneket megbékítsen." És miközben Kierkegaard a tragikus hőst ily módon szembeállítja a vallásos emberrel, a „hit lovagjával", erre a problémánk szempontjából fontos meg-

állapításra jut: „az embert saját erői tehetik tragikus hőssé; a hit lovagjává nem."[40]

Ha e világos szembeállítás tartalmát röviden összefoglaljuk, akkor erre az eredményre jutunk: először is a tragédia két etikai szféra összeütközése, ennélfogva egész szubsztanciája földi-evilági; a tragédia, Kierkegaard szerint is, mint korábban bebizonyítottuk, ennek az emberi immanenciának a csúcspontját mutatja meg: legmélyebb benső ellentmondásosságát, amely azonban éppen ezért immanens betetőződése is, és sohasem mutat önmagán túl. Másodszor: a tragikus hős a tételezett kollízió puszta aktusával túllép saját tisztán személyes partikularitásán. Ebben a tekintetben Kierkegaard teljesen megegyezik az általa egyébként olyan hevesen támadott Hegellel, aki a következőket mondja erről: „Ez a cél, a dolog, amelyen múlik minden, magasabban áll, mint az egyén különleges széleskörűsége, aki csak mint élő szerv és élénkítő hordozó jelenik meg."[41] Ebből, mint Hegelnek a tragikus pátoszról szóló egész tanítása mutatja, szükségszerűen következik, hogy a tragikus kollízió kihordása szakadatlanul fokozza e mozgást, a puszta partikularitástól való elszakadást. Kierkegaard ezért helyesen mondja: „A tragikus hős a bizonyost feladja a bizonyosabbért; a néző szeme gondtalanul nyugszik rajta." Viszont a „hit lovagjánál" az erkölcsiség és az emberileg partikuláris elem ezzel kapcsolatos általánosítása nem fordul elő; ő „tisztán személyes tervet" hajt végre. „Míg tehát a tragikus hőst erkölcsi (sittliche) erénye, Ábrahámot tisztán személyes erénye teszi naggyá." És Kierkegaard kompromisszum nélkül levonja e magatartásmód végső következményeit is: „A hit ugyanis az a paradoxon, hogy az egyén (a partikuláris ember – L. Gy.) magasabban áll, mint az általános (az emberi-evilági erkölcsiség – L. Gy.)."[42]

Kierkegaardnál persze kihegyezve jelennek meg az összes élesen elütő meghatározások és paradoxonok. Ez azonban nem érinti a kérdésfeltevés magvát, hanem csupán e megjelenésének történelmi szemszöge. Emlékezzünk csak vissza Tertullianusnak a katarzissal szemben folytatott és korábban már idézett vitájára.

40. S. Kierkegaard, *Furcht und Zittern.* Kierkegaard, *Gesammelte Werke.* III. köt. Jena 1910. 56–7. és 63. l.

41. Hegel, *Esztétika.* III. köt. Akadémiai Kiadó, 1956. 368. l.

42. S. Kierkegaard, *Furcht und Zittern.* Kierkegaard, *Gesammelte Werke.* III. köt. Jena 1910. 57, 56, 52. l.

Kierkegaard abban ért vele egyet, hogy a vallásos magatartásban mindketten, jogosan, a partikuláris egyének gyakorlatát látjuk, akik hitük révén közvetlen viszonyba lépnek a transzcendens istennel. Az emberek életének eme egyedül fontos vonatkozása kedvéért Tertullianus még a másfajta emberi sorsokban való emberi részesedést is elveti, és Kierkegaard megmutatja, hogy ezek – még úgy is, ahogyan legmagasabb rendű formájukban, a tragédiában megjelennek – az ember istenhez való viszonyánál elvileg csekélyebb értékűek, jelentéktelenek, mégpedig éppen azért, mert ez utóbbiban a partikuláris személyiség és a transzcendens isten olyan egyedülálló közvetlenséggel lép kapcsolatba egymással. Megengedjük: Kierkegaard megfogalmazása szándékosan paradox. De egyrészt ez a paradox jelleg teljességgel az istenhez való viszony keresztény felfogásának keretein belül marad, csupán azt a „balgaságot" írja körül, amelyet a korynthosiakhoz írott levél értelmében a pogányok (evilági beállítottságú emberek) szemében szükségképpen képvisel, másrészt a helyzet hatalmas mérvű kiélezését maradéktalanul a társadalmi-történelmi körülmények határozzák meg. Tertullianus olyan viszonyok között írt, amikor az emberi együttélés valódi rendje egy pogány állam, egy pogány társadalom kezében volt, és ezért a köz- és magánerkölcsöt, az egész kultúrát a kereszténységgel szembenálló, ellenséges erők irányították. Kierkegaard pedig e problémát újból olyan korszakban veti fel, amelyben az egész társadalmi világot teljesen megfosztották már isteneitől, amelyben a teljességgel földivé-evilágivá vált intézmények keresztény feliratait – jogosan – istenkáromlónak találta. Közéjük esik a középkor, amely abban különbözik minőségileg mindkettőjüktől, hogy úgy látszik, mintha a teológia és a teológiailag irányított filozófia az emberek egész világi életét a vallásos-egyházi rend szisztémájába építette volna be.

A kultúra teológiai irányítása és az allegória mint művészi formálóelv a tartalom és a megformálás összes fontos kérdésében találkozik egymással. Ismételten utaltunk arra, hogy már a mágiában is rejlett olyan tendencia, amely a megformálás minden részletét az általa pontosan körülírt rítusoknak rendelte alá, és hogy ez az elv mindig addig maradt érvényben, amíg egy papi kaszt fenn tudta tartani uralmát, és hogy a vallásosan szabályozott nyilvánosság és művészet viszonyának ezt a felfogását filozófiailag Platón fogalmazta meg stb. A művészetnek a transzcendens tartalmak kifejezési kényszeréhez való kötöttsége itt tehát egy kívülről jövő formai szabályozást ír elő: a művészi formának rituáli-

san ceremoniális formává való átváltoztatását. Az allegória és a szimbólum közti döntő különbség tehát azon a módon alapul, ahogyan a művészettel szemben támasztott társadalmi megbízatás érvényesül. Hiszen a művészetnek a vallás és a teológia révén történő imént leírt befolyásolása kétségkívül a társadalmi megbízatás egy konkrét formája, amelyet a többi formáktól „csak" sokkal nagyobb meghatározottsága különböztet meg. De éppen ez a „csak" teremti meg az allegória és a szimbólum minőségi ellentétességét, azáltal, hogy minden részletnek egy transzcendens tartalomra való pontosan előírt vonatkoztatása megakadályozza mind az ábrázolandó tárgyiasság önálló kibontakozását, mind pedig azt, hogy a művészi tartalmak és formák finoman hozzáidomuljanak az állandó változásban levő konkrét társadalmi szükségletekhez. A művészet szabadságharcánál tehát nem egy „abszolút" szabadság üres eszméjéről van szó; ilyesmi társadalmilag nem létezik, nem is létezhet, és még megvalósításának kísérlete, a művészetnek a társadalmi megbízatástól való elválasztása is – éppen mint valódi művészetre – pusztulást hozna rá, ugyanis az ilyen „abszolút önállóságból" elkerülhetetlenül a tartalom kiürülése és a formák elszegényedése következne. A művészet szabadságharca tehát – világtörténelmileg nézve – küzdelem azért, hogy a vele szemben támasztott társadalmi megbízatás a tartalom általános meghatározottsága és a megformálás szabad mozgalmassága között eljusson ahhoz a szerencsés középhez, amely nélkül a művészet nem töltheti be küldetését, nem válhat az emberi nem öntudatává. A vallásos-teológiai társadalmi megbízatás rendszerint – a művészet szempontjából – egyszerre tárgyiatlan, elvont és nagymértékben túlságosan is meghatározott. Mint láttuk, nem biztosít mozgásteret a művészi tárgyiasság esztétikai önkiélése számára. Hiszen jellegét éppen az határozza meg, hogy intézményesen meg kell gátolnia a vallásos dogmák önálló értelmezését és főként megváltoztatását. Ezzel ez a gyakorlatilag oly befolyásos társadalmi megbízatás elvileg elzárkózik attól, hogy a tartalmak és velük együtt a formák változásait, amelyeket az élet hoz létre, a művészetben hatni engedje. Az allegória így létrejövő uralma tehát egyúttal a formai megmerevedés folyamata is. Amikor a művészet lemond arról a jogáról, hogy a társadalmi valóság fontos jelenségeit egy felé irányuló társadalmi megbízatásból kiindulva önállóan értelmezze – a mítoszok és a legendák értelmezése e jelenség speciális kérdése –, akkor lemond az állandó formai újítások kezdeményezéséről és végrehajtásáról is.

Tudatos elméletté az allegorikus interpretáció csak olyan korban válik, amikor a mítoszok és művészi feldolgozásaik még az eleven kultúra fontos alkotóelemei, de a mérvadó szellemi (filozófiai vagy vallási) irányzatoktól már messzire eltávolodtak. Ezért, hogy a jelenbe bekebelezhessék őket, bizonyos szellemi áramlatok számára szükségszerűvé vált allegorikus értelmezésük. Ez többnyire egyáltalán nem esztétikai célzatú, csupán arra törekszik, hogy az ideológiailag káros elemet bizonyos ábrázolt mítoszokból – az ókorban főként Homéroszból – egy ilyen értelmezés segítségével eltávolítsa, és ezzel az illető gondolatvilág számára használhatóvá tegye őket. Így a sztoikus Hérakleitosz ezt írja Homéroszról: „Büntetlenül éles és heves küzdelmet folytatnak Homérosz ellen, azért, mert állítólag lekicsinylően bánt a vallással. Igaz persze, hogy ha ábrázolásának nincs képletes értelme, akkor keresztül-kasul frivol. Hiszen mindkét eposzban hemzsegnek az istentelen történetek, amelyeket istenellenes oktalanság tölt meg. Ha most azt gondoljuk, hogy ezek egyszerűen filozófiai jelentés, háttérben rejlő allegorikus értelem nélküli költői elbeszélések, akkor Homérosznak ... egy zabolátlan nyelv gyalázatos bűnében kellett szenvednie."[43] Az allegorizáló módszer tehát még nem irányul közvetlenül az esztétikumra, de már tudatában van önmagának és eszközeinek, hiszen ugyanez a Hérakleitosz világosan kimondja definícióját is: „Azt a kifejezést, amely valami mást mond, mint amire gondol, allegóriának nevezzük."[44] Ezt a módszert folytatták egészen más történelmi helyzetben a patrisztikus filozófusok és teológusok. Órigenész arról a szégyenletesen rikoltó diszkrepanciáról beszél, amely a bibliai mítoszok közvetlen értelme és az őket vallásosan megillető igaz jelentése között mutatkozik: „Ha a betűkhöz akarnánk tapadni és a Szentírás szavait szó szerint fognánk fel, akkor szégyenkezve kellene mondanunk és bevallanunk, hogy isten olyan törvényeket adott, amelyekkel szemben a pogány népeknek, például a rómaiaknak vagy az athénieknek a törvényei sokkal nagyszerűbb vagy értelmesebb benyomást keltettek."[45]

43. Idézve W. Nestle nyomán: *Die Nachsokratiker*. II. köt. Jena 1923. 151. l.

44. Idézve H. és M. Simon nyomán: *Die alte Stoa und ihr Naturbegriff*. Berlin 1956. 114. l.

45. Idézve H. Ball nyomán: *Byzantinisches Christentum*. Zürich–Köln 1958. 69–70. l.

Az allegória elméletének további s az egész későbbi korszakot befolyásoló kifejlődésekor, az úgynevezett Dionysios Areopagitánál már nemcsak egységes terminológiával találkozunk, hanem a valóság esztétikai, képszerű szemlélete és transzcendens lényegének valódi megragadása közti belső kapcsolat is erősebben konkretizálódik, hogy egy ilyen módszer segítségével az eddiginél pontosabban lehessen meghatározni az allegória lényegét. Dionysios Areopagita úgy véli, hogy az az érzéki megjelenési forma, amelyben az allegorikusan ábrázolt tartalom számunkra felfoghatóvá válik, onnan származik, hogy a világ alkotója tekintettel volt korlátozott értelmi képességünkre. „Bűnös felfogás" volna azt gondolni, hogy azok a jelképek, amelyekbe a Szentírás kinyilatkoztatásait – „szent szemléletességgel és jelentős jelképek színpompás gazdagságával" – felöltözteti, azonosak volnának a mennyei valósággal. „A kinyilatkoztatás persze költőileg megszentelt formai képződményeket vett igénybe, hogy alaktalan szellemeket jelentessen meg előttünk, mert, mint mondottuk, tekintettel volt megismerési képességeinkre. De csak egy nekünk megfelelő, természetünkhöz illő felvezetésről gondoskodott, és a szent ábrázolásokat analogikusan képességeinkhez igazította." De sohasem szabad elfelejtenünk, hogy e képmások és eredetijük között semmilyen hasonlóság sem lehet. Dionysios Areopagita a negatív teológia talaján áll, amely szerint az istenséggel foglalkozó összes pozitív és ezért korlátozott kijelentésnek szükségképpen hamisnak kell lennie. Ezért „mintha a nem hasonló képek segítségével történő kinyilatkoztatás a felfoghatatlanság területén talán mégis közelebb kerülne a kimondhatatlan dolgok homályához." Az allegóriának ez a képek nem-hasonló volta segítségével történő elvi megokolása nem pusztán a negatív teológiából levont konzekvens következtetés, hanem egyúttal pontosan meghatározza az allegóriának a valóságot ábrázoló művészethez, a szimbólumhoz való viszonyát is. Ebből ugyanis ez a veszély származik: „Épp az ékesebb képeknél tévelyedhetnének el egyesek így, megelégedve velük... Hogy ilyen hibáktól lehetőleg megóvjuk azokat is, akik nem tudnak magasabbrendűre gondolni, mint a jelenség külső szépségére, a szent szerzők bölcsessége, amely minket folyvást a legmagasabb felé vezet, leereszkedett addig, hogy a kinyilatkoztató írásokban egyáltalán nem hasonlító, sőt oda sem illő hasonlatokat választott szent módon. Nem tűri tehát, hogy a bennük rejlő érzéki rész hozzájuk tapadjon és nyugalmat találjon bennük. A lélek magasabb rendű elemét gerjeszti fel, és a felvázolt ké-

pek torzalakjaival ösztökéli . . ." A hasonlóság Dionysios Areopagita által követelt hiánya odáig megy, hogy a legalantasabb is jelezheti allegorikusan a legmagasabbrendűt, hiszen maga az anyag is kapcsolatban van az istenivel, és ez a legmagasabbrendű és legszebb földi jelenségnél ugyanolyan inadekvát itt, mint a legalantasabbnál.[46]

Más összefüggésekben tárgyaltuk már az analógia kategóriáját, és megállapítottuk, hogy mint a legősibb gondolkodási formák egyikének, a mindennapi gyakorlatban és gondolkodásban jelentős szerep jutott neki osztályrészül. Arra csak jelzésszerűen utalunk vissza, hogy az analogizáló érzés és gondolkodás fölöttébb fontos szerepet játszik a költői képszerűség létrejöttében és kibontakozásában is.

De Dionysios Areopagitánál az analogizálásból születő allegória különös árnyalathoz jut. Míg ugyanis a normális analógia egy – gyakran csak felszínes – hasonlóságból kiindulva, ezt lényeges összefüggéssé fújja fel, a negatív teológia számára, mint láttuk, az analógia és az allegória alapja épp a szigorú nem-hasonlóság. Itt ismét megmutatkozik a teológiai fogalomalkotás hibrid jellege: antropomorfizáló feltételekből kiindulva egész rendszerét antropomorfizáló módszerekkel építi fel, hogy azután hirtelen egy – fiktív és túlfeszített – dezantropomorfizálásba ugorjon át, mivel az antropomorfizáltan megalapozottnak olyan szférába kell vezetnie, amely nemcsak az érzésekkel és érzékekkel, hanem a legmagasabbrendű emberi gondolatokkal szemben is abszolút túlvilágot alkot. Az teljesen világos, hogy az így előírt allegorikus művészet egy gátlástalan önkény zsákmánya lesz. Még nem a szabálytalan asszociációk folyamáé ugyan, amely minden tárgyiasságát kioltja, hanem a transzcendensen kinyilvánított, teológiailag megfogalmazott elrendelés önkényéé. Itt kap elméleti felszentelést az a minden allegorikus művészeti irányban meglevő hajlam, hogy a bensőleg ható tárgyakat konvencionális jelekkel helyettesítik.

Nyugat-Európában a művészet fejlődése kevésbé radikális utakon halad. Nyugat középkori teológiája és filozófiája, fejlődése fővonalát tekintve, nincs a negatív teológia álláspontján. Ezért a nem-hasonlóság elvét itt nem fogalmazzák meg olyan radikálisan, mint Dionysios Areopagita. Jellemző, hogy az analogizáló allegorizálásban igen messzire menő Joachim de Fiore megelégszik

46. Dionysios Areopagita, *Die Hierarchie der Engel und der Kirche.* München-Planegg 1955. 102, 107. l.

azzal, hogy az allegóriát mint „minden kis dolog legnagyobbal való hasonlóságát" határozza meg.[47] A kultúra egészén uralkodó, diadalmas egyház rendszerépítménye élesebben differenciál, mint a patrisztikusok, és kevésbé radikálisan, mint Dionysios Areopagita. Az allegória lényege szempontjából felettébb fontos, hogy a skolasztika a legmagasabbrendű valóság képmását, annak jelzésszerű feltárását látja benne, hogy miként függ össze a földi és a túlvilági valóság, miként derenghet fel az előbbiben az utóbbinak legalább a sejtése. (Noé bárkája mint a megmentő egyház allegóriája.) Ezért választják el a vezető skolasztikusok, gyakran nagyon különböző módon, az allegóriát az átvitt értelmű vagy metaforikus kifejezés többi formáitól. Aquinói Tamás például arra korlátozza az allegóriát, hogy a realitásoknak megfeleljen, minden mást, ahol a kettősséget pusztán szavak hozzák létre, parabolizmának nevez.[48]

Az ilyen felfogásokban a vallás és művészet közti gerillaháborúnak az elméleti reflexe jelenik meg. E harc legfontosabb szakaszainak leglényegesebb elvi vonásait a reformáció–ellenreformáció nagy válságának hatásaiig vázoltuk már, és eközben megállapíthattuk, hogy e válság a modern realizmus megszületéséhez, a művészetnek a vallás irányítása alól történő felszabadításához vezetett. Ebből az a látszat keletkezhetne, hogy a művészet felszabadító háborúja már lezárult, történelmi ténnyé vált, és nem a jelen problémája többé. E nézet mélységesen téves volna; nemcsak a vallásos művészetnek a romantikában történt – mégoly problematikus – újjászületését hagyná figyelmen kívül, hanem főként elhanyagolná azt a fontos és időszerű kérdést, hogy a legeslegújabb, avantgardista művészet, mint mindjárt megmutatjuk, lényegileg a vallásos szükségletekkel összefüggésben jött létre.

Nem véletlen, hogy már évtizedek óta hívják fel a figyelmet a barokknak és a romantikának a mindenkor modern világnézet és művészet végső alapjaival való lényeges rokonságára: ilyen kerülő úton akarták el- és felismertetni, hogy az utóbbiak az újkor e nagy válságainak örökösei és továbbvivői, egy jelenlegi mély válság képviselői. E nézetek kiemelkedően legjelentősebb és legeredetibb teoretikusa Walter Benjamin. A német barokk-szomorújátékról írott tanulmányában egy erőteljesen végiggondolt elmé-

47. Joachim de Fiore, *Das Reich des heiligen Geistes*. München-Planegg 1955. 80. l.

48. E. de Bruyne, *L'esthétique du Moyen Âge*. Louvain 1947. 93–99. l.

letet vázol fel az allegóriáról mint olyan specifikus stílusról, amely valóban megfelel a modern érzéseknek, gondolatoknak és élményeknek; ennek a követelménynek persze nem ad kifejezetten hangot; ellenkezőleg, szövege meglehetősen szigorúan tartja magát a választott történelmi témához. Az egész mű szelleme azonban messze túlhalad e szűk kereteken. Benjamin a barokkot (és a romantikát) a jelen világszemléleti és művészi szükségleteiből kiindulva értelmezi.

Itt nem foglalkozhatunk meggyőző részletfejtegetéseivel és azzal a gyakran mélyértelmű vitájával, amelyet például Goethével folytat. Csak azt kell mindenekelőtt kiemelnünk, hogy a barokk értelmezésekor nem éri be a klasszicizmussal való szembeállítással, és még kevésbé áll meg, mint a későbbi eklektikusok, a manierizmusnál és a klasszicizmusnál, mint egymás mellé rendelt, egymást kiegészítve helyesbítő irányzatoknál, hanem brutális nyíltsággal az általában vett művészi elv leleplezésére törekszik. „A kép" – mondja – „az allegorikus intuíció mezején töredék, runa. Szimbolikus szépsége elillan, mivel reátalál a hittudomány fénye. A totalitás hamis fénye kialszik. Akkor az eidosz kilobban, a hasonlat elpusztul, és elszárad benne a kozmosz... A művészet problematikus voltának alapos sejtelme... lép fel, a reneszánsz öntörvényűségének visszahatásaként."[49] De a művészet problematikus volta Benjamin következetes szemlélete szerint a világnak, az emberek világának, a történelemnek, a társadalomnak a problematikussága, világosan láthatóvá vált, allegorikus képszerűségbe összefogott hanyatlása: az allegóriában „a történelem facies hippokraticá-ja megmerevült ősi tájként terül el a néző szeme előtt". A történelem már nem „az örök élet, hanem inkább a feltartóztathatatlan hanyatlás folyamatának" látszik. De „ezzel az allegória szépségen túlinak vallja magát. Az allegóriák a gondolatok birodalmában olyanok, mint a romok a dolgok birodalmában."[50] Benjamin tehát világosan látja, hogy az allegória és a szimbólum ellentéte, bármilyen döntő is minden egyes művészi megformálás legmélyebb esztétikai lényege szempontjából, végső soron nem lehet maguknak az esztétikai tételezéseknek a – spontán vagy tudatos – terméke, hanem mélyebb forrásokból táplálkozik: az embernek azzal a valósággal kapcsolatos szükségszerű magatartásából, amelyben él, amelyben tevékenységeit kibontakoztatja, vagy

49. W. Benjamin, *Schriften*. I. köt. Frankfurt a. M. 1955. 300. l.
50. I. m. 289–290. és 301. l.

amely e kibontakozást gátolja. Nem szorul részletes kifejtésre, hogy Benjamin mindezzel a művészettel kapcsolatos jelenlegi érzületnek azt a problémáját veti fel újból és fejleszti tovább elmélyült formában, amelyet két évtizeddel előtte Wilhelm Worringer pendített meg *Abstraktion und Einfühlung* című könyvében. Benjamin esztétikai elemzései mélyebbek és differenciáltabbak, mint elődéé, és a művészet így nyert szerkezeti formáit történelmileg konkrétabban és finomabb érzékkel rendezi el.

Benjamin elemzése tehát abból indul ki, hogy az emberek valósággal kapcsolatos magatartásmódja az allegorikus és a szimbolikus ábrázolásmódban alapvetően eltér egymástól. Miközben romantikus művészetfilozófusok e kérdésben tanúsított zavarosságait éles bírálatnak veti alá, a figyelmet arra irányítja, hogy az allegorizáló szemlélet végső szándékában egy zavaron alapul, amely szétbomlasztja a világgal kapcsolatos antropomorfizáló magatartást, az esztétikai visszatükröződés alapját. De mivel ebben az emberi nemnek természeti és társadalmi tevékenységi területéhez való viszonya az öntudatért birkózik, világos, hogy az allegória felé tájékozódó szellemiségnek alá kell ásnia azt a mindenoldalú humanitást, amely az esztétikai visszatükröződésben implicite mindig és mindenütt benne rejlik. Benjamin erről nagyon határozottan nyilatkozik, anélkül, hogy e kérdést annyira általánosítaná, mint ahogy ez itt történik: „És ma is magától értetődik, hogy a dologszerűnek a személyessel, a töredéknek a totálissal szembeni elsődlegességében az allegória polárisan, de éppen ezért egyenlő erővel száll szembe a szimbólummal. Az allegorikus megszemélyesítés mindig azzal akart ámítani, hogy nem a dologszerű megszemélyesítésén, hanem inkább azon munkálkodik, hogy személyként való felszerelése segítségével a dologszerűt csak impozánsabbá formálja."[51] Benjamin élesen és éleselméjűen ismerte itt fel a jelenség legfontosabb vonásait. Őt azonban eközben csak az érdekli, hogy az allegória esztétikai (vagy az esztétikát transzcendentáló) egyenértékűségét bebizonyítsa, és ezért nem megy tovább egy fogalmilag persze általánosított, puszta leírásnál. Nem bocsátkozik bele abba, hogy a dolgok ilyen impozánssá tétele azonos értelmű fetisizálásukkal, míg az antropomorfizáló visszatükröződésben, ha esztétikailag végigviszik, egy defetisizálási irányzat rejlik, annak helyes felismerése, hogy a dolgok az emberi viszonylatok közvetítői. Benjamin egyáltalán nem veti fel ezt a

51. I. m. 311. l.

kérdést, a későbbi teoretikusoknál viszont, az avantgardista művészet későbbi manifesztumaiban, amelyek sokkal kevésbé kritikusak, mint ő volt, a „fétis" kifejezés már gyakran fordul elő; természetesen itt „ősi" értelemben, a dolgokhoz való hitelesen primitív „mágikus" beállítottság kifejezéseként szerepel. Persze sem az elmélet, sem a gyakorlat nem veszi észre, hogy csak képzelődésükben nyúlnak vissza egy régi, mágikus kultúrához, de valójában kritikátlanul végigcsinálják a dolgokkal kapcsolatos emberi viszonylatok kapitalista fetisizációját. A tényálláson mit sem változtat, hogy gyakran a „fétis" szó helyett az „embléma" szót használják (a maga későn kialakult jelentésében). Allegorikus összefüggésekben az embléma sem fejez ki mást, mint egy – kritikátlanul helyeselt – fetisizálást.

Benjamin a barokkban jogosan látja a vallásosság és konvenció szétválaszthatatlan kapcsolatát. Ezek ketten együttműködve olyan atmoszférát teremtenek, amelyben az allegória az összes valódi tárgyiasságot két oldalról aknázza alá. A fétisszerűséget felfújó mozzanatot imént vettük szemügyre. Benjamin helyesen figyelte meg, hogy ez egyidejűleg és folyamatosan egy másik, ellentétes mozzanatot is működésbe hoz: „Minden személy, minden dolog, minden viszony tetszés szerint jelenthet mást is. Ez a lehetőség megsemmisítő, de igazságos ítéletet mond ki a profán világ fölött: az jellemzi, hogy olyan világ, amelyben szigorúan véve nem sok múlik a részleteken."[52] Ez a leértékelt, de e leértékeltségében egyúttal meg is őrzött partikularitás vallásos világa. Egy nem fetisizált dolog szükségképpen tulajdonságaiból, részleteiből épül fel; a nem fetisizált dologszerűség közvetlenül egy meghatározott partikularitás éppígyléte. Ha túl akar ezen haladni, akkor egyre jobban el kell mélyülnie a jelenség és a lényeg, a részlet és a tárgyias összesség belső viszonyának: mert a tárgy mint a részletek értelmesen szervezett, értelmes viszonylatokban levő totalitása csak azáltal emelkedik a különösségbe, a tipikusságba, hogy a részlet szimptomatikus, lényegre mutató, lényegszerűséget kinyilvánító jelleghez jut. A részletek és ezzel együtt a konkrét tárgyiasság tökéletesen megsemmisülnek az allegóriában, ezt Benjamin helyesen ismerte fel, és e tény látszólag sokkal radikálisabban semmisít meg minden partikularitást. De ez csak látszat; az ilyen megsemmisítésben lényegileg egy állandósítás van tételezve; hiszen az ilyen aktusok a kicserélhető dolgokat és részleteket csak

52. I. m. 298. l.

konkrét éppígylétükben szüntetik meg, a megszüntetés aktusa csak mindenkori természetükre irányul, és olyasmivel helyettesíti őket, ami belső szerkezetét tekintve teljesen hasonló hozzájuk. Mivel tehát eközben a partikularitást mindig csak egy éppilyen partikularitással pótolják, a partikularitásnak ez a megszüntetése szüntelen reprodukcióját jelenti. Ez a helyzet minden allegorikus felfogásban vagy ábrázolásban ugyanaz marad, és korántsem mond ellent általánosan vallásos megalapozottságú lényegének. Magában a barokkban és különösképpen benjamini tolmácsolásában ehhez – persze vallásos alapjellegének döntő módosítása nélkül – annyiban járul új motívum, hogy az a transzcendencia, amelyben az éppen vázolt folyamat lejátszódik, nem konkrétan vallásos tartalmú már, hanem inkább maga a Semmi. Benjamin ezt mondja: „Az allegória az ürességbe fut. A teljesen gonosz létezik csak benne, amelyet mint maradandó mélységet tartalmazott, egyesegyedül allegória már, mást jelent, mint ami. Mégpedig pontosan annak nem-létét jelenti, amit bemutat." És Benjamin azt is helyesen látja, hogy „a szubjektív elem teológiai lényege" fejeződik ki benne.[53] Eme önmegsemmisítésig túlzóvá vált alkotói szubjektivitásnak egészen pontosan megfelel a befogadás. A lényeget Benjamin itt is kérlelhetetlen igazságszeretettel mondja ki: „Hiszen az allegória mégiscsak az egyetlen és hatalmas divertissement (szórakozás), amely itt a melankolikus lelkeknek kínálkozik."[54] Benjamin túlontúl gondos stiliszta ahhoz, hogy ne szó szerint vegyük az ironizáló „divertissement" kifejezést a maga összes pejoratív árnyalataival. A tárgyi világ komolyságával szükségképpen eltűnik a szubjektum világának komolysága is.

A közvetlen, az érzéki valóság megsemmisítése az allegória lényegéhez tartozik. A vallásos transzcendencia által meghatározott régi allegóriának az volt a feladata, hogy a földi valóságot a túlvilági-mennyei valósággal szemben a teljes semmisségig alacsonyítsa le; de – utoljára Benjamint követve – megfigyelhettük, hogy már a barokkban is működtek olyan tendenciák, amelyek a túlvilági tartalom kiürüléséhez vezettek, és ezek – bizonyos romantikus irányzatok közvetítésével – a mai művészetben érik el csúcspontjukat. Gottfried Benn állásfoglalása vezet a leginkább e problematika középpontjába. Benn ismételten nagy nyomatékkal jelenti ki: nem hagyja el őt „az a transz, hogy ez a valóság nem

53. I. m. 358. l.
54. I. m. 310. l.

létezik; nincs valóság, csak emberi tudat van, amely szakadatlanul ... világokat alkot ...''[55] Ez a bölcsesség magábanvéve nem jelent az európai filozófiában újdonságot; Berkeley óta mindig újból felmerül, és a kapitalista világban ma is egyaránt uralkodik a hivatalos és nem hivatalos gondolkodáson. Újak – persze nemcsak Benn-nél – a belőle levont következtetések. Korábban lényegileg csak egy ismeretelméleti tanításról volt szó, amely nem gyakorolt döntő hatást a konkrét tudományos és művészeti visszatükrözésre; a világképet szubjektív idealista álláspontról egészen másképpen rajzolták ugyan meg, mint a materialisták, de az élet leglényegesebb tényei mégis megmaradtak a maguk, ismeretelméletileg persze ellentétesen interpretált, egységes valóságában. A valóság Benn-féle tagadása mindenekelőtt az ember egységét rombolja szét: „Mást éltünk meg, mint amik voltunk, mást írtunk meg, mint amire gondoltunk, mást gondoltunk, mint amire vártunk, és ami megmaradt, az más volt, mint amit terveztünk ... Röviden, a gondolkodás és a lét, a művészet és annak alakja, aki műveli, sőt a magánemberek cselekvése és egyéni élete is egymástól teljesen különválasztott lényegiségek – nyitva hagyom a kérdést, hogy egyáltalán összetartoznak-e.''[56] Ezáltal, mint láthattuk, az ember egész belső élete különnemű töredékekre hullott szét; nemcsak a partikuláris ember mond le teljes tudatossággal arról, ami őt e partikularitáson túlfejleszthetné, részleges erői és képességei is, amelyek egymásra való hatásában egy ilyen fejlődés nem lényegtelen motorja rejlik, széthullnak, tudatosan olyan autonómiára tesznek szert, amely a partikularitás sértetlen megőrzésének irányában hat. Ez a széthullás természetesen – objektíve – csak az elképzelésekben létezik, a valóságban nem. A kultúra minden területén tetszés szerint lehet játszani egy ilyen „skizofréniával''; módszerként bevihető ez a tudományos vagy a művészi tevékenység területére; segítségével főként az etikai kötelezettségek elől lehet kitérni: mihelyt a partikuláris személy javáról vagy jajáról vagy akár létéről vagy nem-létéről van szó, ez a belső széthullás, a valóságnak ez a tagadása fölöttébb használható eszköznek bizonyul az élet mindenkori gyakorlati érdekei számára. Benn cinikus nyíltsággal beszél arról a kényelemről, amelyet ez a beállítottság biztosíthat: „Ma és itt, általánosságok és kozmikus indulatok nél-

55. G. Benn, *Doppelleben*. Wiesbaden 1950. 23. és 72. l. Új kiadása: *Gesammelte Werke*. Wellershoff, Wiesbaden 1961. 30. és 68. l.

56. I. m. 165, 166. l.; (G. W. 135. l.)

kül – ez a kettős élet (Doppelleben) mély alapja, és saját kettős életem nemcsak nagyon kellemes volt nekem, hanem egész életemen át tudatosan kultiváltam is." Ha Benn-nek erről a beállítottságáról egy pillantást vetünk a művészetére, akkor nem nehéz arra gondolnunk, amit Benjamin „a melankolikus lelkek divertissement"-járól mondott.

Szükségszerűen kiegészíti tehát egymást az üres transzcendencia és az objektív összefüggésükből kiragadott valóságelemekkel való szubjektivisztikusan önkényes játék. Hegelnek ez a kijelentése: „aki a világot értelmesen nézi, arra a világ is értelmesen néz, mindkettő kölcsönös meghatározásban van"[57] teljes mértékben áll az értelmetlenségre is, mégpedig annál inkább, minél elvibben viselkedik, minél inkább épít rendszert az értelemellenességből. Az objektív valóság megváltozása hozza ugyan létre azt az ideológiai reflexet, amely szerint nincs valóság, de a torzítás, a hamis visszatükröződési mód társadalmi-történelmi szükségszerűsége egy fikarcnyival sem teszi ezt helyesebbé. Az allegória felé vezető út tehát más irányban halad, mint olyan korokban, amelyekben az élet vallásos formái uralkodtak. Itt egy általánosan létezőnek és igaznak tartott transzcendencia degradálja az evilági tárgyak önállóságát egy allegorikus értelem puszta emblémáivá, míg a kortársi művészetben tudatosan és közvetlenül az egyedi szubjektumból indul ki ez a rombolási folyamat, és egyénileg, önállóan tételezi az „üres transzcendenciát", a Semmit mint az így létrehozott üresség paradox beteljesülését, az így létrejövő romterület paradox dicsőítését. Ilyen aktusoknak természetesen társadalmi az alapja, de ez a genezis csak áthatóan korhoz kötött sajátosságot ad nekik, szolipszista jellegüket nem gyengíti le. Két szélsőségesen ellentétesnek látszó tendencia szétválaszthatatlan összekapcsolódásáról van itt szó: az egyik az idegenség, sőt olykor ellenérzés a világgal szemben, amelyben élünk, a másik az ezzel egyidejű maximális alkalmazkodás hozzá, az a vágy, hogy jól, vagy legalábbis nyugodtan lehessen élni benne. (Természetesen olyan esetek is vannak, ahol az első alkotóelem is igenlő jellegű, így foglal állást például a futurizmus is a modern technika – fetisizált – világával kapcsolatban.) Míg korábbi korszakokban az adott jelennel szembeni elégedetlenség a kor megváltoztatásának akaratát hívta létre, most egy gondolkodói és ábrázolói formális nonkonformizmus alakul ki, amely azonban az élet gyakorlati és döntő

57. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*. Leipzig 1917. 7. l.

kérdéseiben végső soron egy – többnyire gondosan elhallgatott – konformizmusba torkollik. (Lásd Benn „kettős életét".) Az eme talajon kialakult allegória értelmében, a Semmiben tükröződik ez a megoldatlan – és megoldásra egyáltalán nem is törekvő – ellentmondás.

Ez a világgal kapcsolatos álláspont szükségképpen az allegóriára irányul. Ugyanis egy ilyen beállítottság nem úgy bírálja meg a világot, hogy ennek valódi, ténylegesen rejtett összefüggései feltáruljanak, nyilvánosság elé kerüljenek vagy lelepleződjenek, hanem, mint láttuk, úgy, hogy egyáltalán a valóságot tagadja, ami az ábrázolói gyakorlatba átfordítva egyenlő a létező, közvetlen és szélesen közvetett tárgyiassági formák szétrombolásával. Mindegy, hogy kubizmusról vagy futurizmusról, szürrealizmusról vagy absztrakt művészetről van-e szó, egyik vagy a másik oldalról bekövetkezik a jelenségeknek és a bennük hatékony lényeges tárgyiasságnak a felbomlasztása. A valóság nagyhangú tagadása objektíve azon alapul, hogy döntő problémáin nem tudnak úrrá lenni. Ezért zárja le Ernst Bloch találó módon Joyce-ról szóló fejtegetéseit a következő szavakkal: „Így fontos költők a témákban nem lelnek már közvetlenül oltalmat, hanem csak ha széttörik őket. Az uralkodó világ nem terjeszt már eléjük ábrázolható látszatot, amely elregélhető lenne, hanem csak abban rejlő, üres, keverhető törmeléket... A költői Joyce-nál még Odüsszeusz világa is a mindent szétfeszítő, minden által szétfeszített jelenkor legkisebb körben és zűrzavarosan futó árkádsorává válik. Zűrzavar uralkodik, mert az embereknek hiányzik valamijük, nevezetesen a fő dolog: a látásuk, és a világ, amelyet ez magában foglal."[58]

Az így előtérbe állított allegorikus művészet természetesen korántsem meríti ki azt, amit a jelenkorban művészileg végrehajtottak és végrehajtanak. A sokfajta izmus mellett az irodalomban Joseph Conradnál és Roger Martin du Gard-nál, Sinclair Lewisnál és Arnold Zweignél stb. korszerűen továbbfejlődött a hagyományos realizmus is. És Thomas Mann képes volt arra, hogy mindent, ami az avantgardista kifejezési eszközökben a lényeg mai megjelenésmódját tükrözi vissza, a kötéltáncosi-kísérletezgető torzításoktól mentesen egy nagy realista összességbe építse be. Az is formalisztikus tévedés volna, ha Bertolt Brechtet „elidegenítési effektusról" szóló elmélete miatt az avantgardizmusba sorolnánk be. Más helyütt esztétikailag vitába szálltunk Brechtnek ezzel az

58. E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich 1935. 189, 190. l.

elméleti koncepciójával; de itt meg kell állapítanunk, hogy az „elidegenítési effektus" lényeges szándékát tekintve az avantgardizmussal éppenséggel ellentétes irányban indul meg: a rejtett konformizmusnak még a nyoma is hiányzik belőle, hiszen arra törekszik, hogy az embereket megfossza a hamis otthonosságtól, amelyet az élet meg nem vizsgált felszíne sokaknál a megszokás segítségével előidéz, és hogy az emberek tudatát és aktivitását a valóság helyesen felismert lényegére és helyes megváltoztatására irányítsa. Az a valóság az „elidegenítési effektus" kiindulópontja és célkitűzése, amelyet az avantgardizmus tagad, és amelyet esztétikailag meg akar semmisíteni. Igaz, hogy drámaírói pályafutását Brecht is allegorizálva kezdte meg; e korszak művei allegóriák voltak ugyan, de sohasem a szubjektivista semmiben éltek, hanem ellenkezőleg, az azonnali és közvetlen társadalmi cselekvés túlontúl direkt pátosza tette őket azzá. Érett korszakában pedig egyre inkább elapadt ez a túlzott közvetlenség, hatalmas drámák születtek ekkor – az „elidegenítési effektus" ellenére –, amelyek az alapjukul szolgáló szándékot költőileg alakító nagysággá emelték. A kortársi képzőművészetben sokkal gyengébbek az ilyen ellenmozgások. A történelmi-materialista vizsgálatoknak kell majd megmutatnia, hogy miért törik itt meg Cézanne-nál és Van Goghnál csaknem teljesen a felfelé haladó realista vonal, és miért rekedtek meg olyan nagy tehetségek, mint Matisse, olyan hatalmas alkotók, mint Picasso oly gyakran a problematikus kísérletezgetésben.

Befejezésül néhány szóval érintjük e művészet specifikusan dekoratív lényegét. Ismételten hangsúlyoztuk már, hogy az allegorikus művészet az ábrázolt „világ" hiányáért a dekorativitásban keres és talál esztétikai kárpótlást. Bármilyen elvont is a dekoratív elv ahhoz a konkrét tárgyiassághoz képest, amely saját „világot" építhet fel, magábanvéve korántsem teljesen elvont; hiszen az a funkciója, hogy művészileg megszervezze a valóság allegorikusságba összezsugorodott, kétdimenziósságra csökkentett képmását. A régi, tisztán geometriai ornamenssel ellentétben ezért az allegorikus-dekoratív elem valamiféle, többé-kevésbé világos módon mindig megőrzi az általa megszüntetett konkrét tárgyiasság meghatározott nyomait, és ez utóbbi aktus módja épp azt a társadalmi megbízatást tükrözi, amely éppen ehhez a dekoratív lényeghez, éppen ehhez az allegóriához vezetett. Teljesen nyilvánvaló, hogy még ahol az avantgardista művészet egészen következetesen a kétdimenziósságra szorítkozik, ahol geometriai jelekkel elfojt minden konk-

rét tárgyiasságot, ott sem tér vissza a régi geometriai ornamenshez, hanem egy specifikusan mai dekoratív elvet hoz működésbe. Minél energikusabban jut ez a megformálásban túlsúlyra, minél határozottabban száműz a művekből minden konkrétan ábrázolt tárgyiasságot, annál világosabban tűnik ki ennek a dekoratív elvnek az önálló jelentése, annál könnyebben választható el az allegóriáktól és változtatható vissza életszerűvé. Haftmann, e mozgalmak történésze megfigyelte és leírta az ilyen életbe való kisugárzásokat. A kubizmusról például ezt írja: „A szintetikus kubizmus a plakátstílusban meghódította az egész reklámot. Ma mindenki elfogadja a kubizmus szimultán felépítését, ha például egy vasútkerék fölött (‚trompe l'oeil'-ban) egy szifon, palack és üveg (‚plans superposés'-ban) ornamentális képpé illeszkedik össze – ha alatta ez áll: ‚Utazz a Mitropával'." A dadaizmusról így ír: „A dada-eszmék közvetlenül felszabadítóan és rendkívül termékenyen hatottak a tipográfiára. A szokásos szedéstükör és sztereotip unalma rombadőlt, össze-vissza tették ki a jeleket, a nagybetűk idegen mágikus jelekként álltak valamerre, az írott szót formális képződményként is értelmezték, felfedezték a címsor esztétikai értékét, interpunkciók és nagybetűk nélkül szaladtak a sorok a papír fölött. A reklám iránti érzékkel rendelkező futurizmus és az artisztikus iránti érzékkel rendelkező kubizmus eszméi meglepő találmányokhoz vezettek."[59] Hasonló mondható el a szürrealizmusról és a kirakatdíszítésről stb. is. E fölöttébb ezoterikus irányzatok névtelen és széles körű hatása, amelyeknek persze a reklám, a műkereskedelem és a zsurnalisztika lelki terrora segítségével sikerült úrrá lenni az értelmiség úgynevezett közvéleményén, világosan mutatja társadalmi megbízatásuk döntő alkotóelemét: napjaink kapitalista társadalma számára izgató kényelmet kell létrehozniuk. Korábbi összefüggésben beszéltünk már a felszín nonkonformizmusa és a végső alapmagatartás konformizmusa közti belső ellentmondásról. Az ilyenfajta dekoratív elvek megérdemelt tömegsikerében teljes világossággal tűnik ki a konformizmusnak mint az ilyen tendenciák társadalmi-emberi magvának a lényege.

59. W. Haftmann, *Malerei im XX. Jahrhundert*. München 1953. 176. és 249. l.

Az ember valamennyi tevékenysége, a jelenségek emberi befogadása társadalmi összefüggésben játszódik le, és ezért – direkt vagy indirekt módon, közeli vagy távoli közvetítésekkel – objektíve összefügg az emberi nem sorsával, az emberiség fejlődésével. Az esztétikum sajátosságát eddig is mindig ebből a szemszögből tárgyaltuk mind objektíve, mind pedig szubjektíve. Most ezt a kérdéskomplexumot úgy kell megközelítenünk, hogy az egyén és a nem viszonya teljesen világosan kitűnjön, ami az egyes személyek megvizsgálásakor annyit jelent, hogy a partikularitás szerepét létezésüknek megfelelően kell megvilágítani. Minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy a mindennapi életben az ember élete és gondolkodása, érzése és cselekvése számára partikularitásának kell a mindent mozgató középpontot alkotnia. Az élet megtartása, megőrzése, gazdagítása stb. közvetlenül nem lehet más, mint a partikularitás kihatása környezetére, és reagálása azokra a befolyásokra, amelyek környezetéből indulnak ki. De mint már ismételten megállapítottuk: a mindennapi embernek az a törekvése, hogy önmaga reprodukcióját optimálisan végrehajtsa, olyan berendezéseket hoz létre, amelyeket nem lehet megfelelően kezelni, ha maga az ember nem megy túl használatuk közben a saját partikularitásán vagy legalábbis nem törekszik arra, hogy ezt meghatározott irányokban túlhaladja. Ez a mozgás megszüntetést jelent, mégpedig hármas dialektikus értelemben; vagyis arról soha sincs szó, hogy a partikularitás megsemmisülne, ellenkezőleg, ez mindig az az életalap marad, amelynek lényeges erőit felhasználja önmaga legyőzéséhez, az az utolsó tartalék, amely mind a legközelebbi, mind pedig a legmagasabb felé törő erőfeszítéseket táplálja. De bár a partikularitást sohasem teszik a nullával egyenlővé, ez semmiképp sem jelent egyszerű konzerválást: a társadalmi-emberi lehetőségek magasabb szintjén történő megszüntetése olyan tartalmi és szerkezeti változásokat idéz elő benne, hogy ezek eredeti és közvetlen létezési módjukhoz képest egy minőségi máslétet tartalmaznak.

Ebben a tekintetben – minden itt gyakran tárgyalt különbözőség, sőt ellentétesség ellenére – a tudomány és a művészet ugyanabban az irányban hat: az etikai magatartás mellett ezek a partikularitás minőségi átváltoztatásának legerősebb motorjai, és ezért együttesen állnak szemben a vallással, amely főtendenciáját tekintve a partikularitás megőrzésére törekszik. A tudomány dez-

antropomorfizáló visszatükröződésének esetében a helyzet azonnal nyilvánvaló. Hiszen itt nemcsak a tudománnyal foglalkozó személyek partikuláris sajátosságai kapcsolódnak ki messzemenőkig, hanem még az általánosságban vett ember bizonyos általánosan-antropológiai tulajdonságai is; a puszta partikularitásnak az objektív, emberektől független folyamatok tudományos visszatükröződésébe való belejátszása egyszerű hibaforrássá válhat. De káros előítélet volna azt gondolni, hogy a dezantropomorfizáló visszatükrözés a tudóst személytelen eszközzé változtathatná, hogy egy kibernetikus gép volna a tudomány szubjektumának az eszménye. A kutató személyisége – jó és rossz értelemben egyaránt – az egzakt természettudományokban is túl nem becsülhető szerepet játszik. Az antropomorfizáló művészi visszatükröződés tekintetében nem kevésbé világos a helyzet. Ezt a kérdést különböző összefüggésekben olyan gyakran tárgyaltuk, hogy azt hisszük, a megértéshez teljesen elegendő, ha a katarzis jelenségére utalunk, már csak azért is, mert ezáltal egyidejűleg megvilágíthatjuk az etikának és a partikularitás problémájának egyik vonatkozását is. A katarzis előidézte megrázkódtatás és megtisztítás az embereket közvetlenül adott partikularitásuk fölé emeli, széles és mély perspektívákat tár eléjük, megmutatja, hogy miként kapcsolódik szorosan személyes, korlátozott sorsuk a külvilág lényegéhez, amelyben tevékenykednek, és ezáltal közvetve az egész emberi nem sorsához is. Az embernek, hogy ilyen élmények szubjektumává váljék – akár alkotóként, akár befogadóként –, legalábbis amíg egy ilyen „világgal", a valódi világ esztétikai képmásával eleven kapcsolatokat tart fent, felül kell emelkednie partikularitásán. Az esztétika olyan központi jelentőségű kategóriái, mint a különösség és a tipikusság, világosan mutatják, hogy az esztétikai tételezés egyszerű ténye magában foglalja az egyén puszta partikularitásának meghaladását, és persze azt is, hogy itt – még világosabban, mint a dezantropomorfizáló visszatükröződésben – a partikularitás megőrző, belülről kezdeményezett megszüntetéséről van szó.

A vallásos tételezésben szögesen ellentétes ezeknek az aktusoknak a kategoriális struktúrája és az iránya. A transzcendencia itt nem a megismerés átmenetileg még el nem ért tárgya, nem az emberi érzések érzékileg elmosódott látköre, hanem mint magasabb rendű és méltóbb, hitelesebb létet állítják szembe az emberek földi létezésével. E minden más felfogásmódtól minőségileg különböző létnek egy minőségileg más magatartás felel meg. A hit, amely az életben mindenütt másutt a mindenkori tárgy módszer-

tanilag biztosított megragadásának legyőzendő előzetes lépcsőfoka, itt az ember és a transzcendencia tulajdonképpeni, sőt – végső soron – egyedüli közvetítőjévé válik. Ennek a közvetítésnek specifikus tartalma van, amelyet a legjobban a „lelki üdvösség" kifejezéssel írhatnánk körül. Ez a legtöbb vallás, és főként a kereszténység számára, amely szemünkben itt, túlnyomórészt esztétikai érdeklődésünk következtében, a vallás legfontosabb formája, azt jelenti, hogy elválaszthatatlanul összekapcsolódik minden egyes hívőnek (partikularitásának) az éppígyléte és túlvilági személyes sorsa: üdvösségre való törekvése szükségképpen arra irányul, hogy önmaga, saját partikuláris személye számára vívja ki ezt.

Ezt az alapvető tényt meg kellett állapítani, persze anélkül, hogy mechanikus általánosítással vulgarizálnánk. Hiszen kétségtelen, hogy minden vallásban fontos szerepet játszik – éppen túlvilági végcélja miatt – az emberek teremtményszerűsége elleni harc, és mi volna ez más, mint éppen a partikuláris emberi lét? (Legalábbis első pillantásra így tűnik.) Csaknem minden nagy vallásban igen fontossá válik, hogy aszketikusan leszámoljanak az ember teremtményszerűségének valamennyi elemével; sőt a buddhizmusban az emberi személyiséget alkotó valamennyi meghatározás teljes megsemmisítése a megváltás célja, a valódi túlvilág. Ez az eksztatikus szint azonban tartósan semmiképp sem alkothatja a vallásos élet egészét. A roppant zaklatott válság-korszakokban, amelyek a vallásos tudat számára nagyon gyakran abban a formában játszódnak le, hogy világvége vagy új világkorszak közeledik, nemcsak egyes embereken, hanem nagy tömegeken is úrrá válhat egy aszketikus szemlélet és gyakorlat, amely elveti az emberiség valamennyi földi céljának partikularitását. Normális időkben is tömeges hatást érhetnek el az ilyen áramlatok, de éles különbségek alakulnak ki a túlnyomórészt túlvilági orientációjú szentek és az átlagos hívők között, és az egyházak gyakorlata főként ez utóbbiak életének vallásos elrendezésére és irányítására törekszik. Ebből természetszerűleg következik, hogy ezek szokásos mindennapi életet élnek, egyéni (partikuláris) céljaiknak megfelelően cselekszenek, de vallásos kötelezettségeik egyházi szabályozása révén eleget tesznek azoknak a feltételeknek is, amelyek lelkiüdvüket a túlvilágon biztosítják. A mindennapi élet ilyen vallásos megformálása nem alakítja át mélyrehatóan ennek az életnek az alapvető szerkezetét, mint ezt a tudomány és a művészet – mindegyik a maga módján – megteszi. Ellenkezőleg, e struktúra leg-

lényegesebb mozzanatai, éppen mert e vallásosságba vannak beépítve, különös felszenteléshez, lényegüket konzerváló fensége-sséghez jutnak, tovább erősödnek, sőt gyakran meg is keményednek. Minden dolognak és történésnek a partikuláris személyiség javára és jajára való elemi vonatkoztatására gondolunk. A mindennapi élet spontaneitása számára magától értetődik, hogy mindent a mindenkori partikuláris énre vonatkoztatnak. A tapasztalatok, elsősorban a munkában szerzettek, megtanítják ugyan az embereket arra, hogy az objektív valóság tőlük független törvényszerűségeit nagyon is tiszteletben tartsák; de a mindennapi élet lényegéhez tartozik, hogy az így szerzett ismereteket is újból visszavonatkoztatják a partikuláris énre. Ismét szubjektumra vonatkoztatott formában jelenik meg, hogy a világ meghódításában elért sikerek, illetve kudarcok függnek a világ törvényszerűségeinek átlátásától; a mindennapi élet embere túlontúl gyakran felejti el, hogy a munkával ő maga kényszerített rá a tárgyi világra egy teleológiát, és úgy véli, magának a világnak a folyása teleologikus, mégpedig oly módon, hogy az ilyen teleologikus sorokban legalábbis az egyik csomópont az ő partikuláris-személyes sorsa.

Nicolai Hartmann helyesen elemzi ennek a mindennapi spontaneitásnak az ismeretelméleti oldalát. A mindennapi élet ma is meglevő szerkezetéből indul ki, és az itt uralkodó gondolkodásról megállapítja: „Itt az a tendencia, hogy minden alkalommal megkérdezik, ‚miért' kellett ennek éppen így bekövetkezni. ‚Miért történt ez velem?', vagy ‚Miért kell így szenvednem?' ‚Miért kellett olyan korán meghalnia?'. Minden eseménynél, amely valamiképpen ‚érint' bennünket, kézenfekvő ez a kérdés, még ha csak tanácstalanságot és tehetetlenséget fejez is ki. Az ember hallgatólagosan feltételezi, hogy valamire csak jónak kell lennie; valami értelmet, igazolást akar benne megragadni. Mintha vitathatatlan volna, hogy mindennek, ami történik, feltétlenül értelme van."[60] Ez kissé magasabb gondolati szinten, de még mindig a mindennapi spontaneitás körében maradva gondolati kísérletet jelent a véletlennek az objektív valóságból történő kiiktatására; a mindennapi ember ezt kiszámíthatatlan, terveit zavaró elemnek látja. Itt persze két mozgás lehetséges. Az egyik a véletlen oksági szükségszerűségének megismerésére, a véletlen és a szükségszerűség dialektikájára irányul, amelyet először Hegel ismert fel és dolgo-

60. N. Hartmann, *Teleologisches Denken.* Berlin 1951. 13. l.

zott ki filozófiailag, és amelynek gyakorlati következménye csak az egyéni és kollektív tervek finomabb, jobb és rugalmasabb kidolgozása lehet. A másik mozgás a mindennapi élet általános világszemléletén alapul. Ebből nő ki, Hartmann kifejezésével élve, a mindennapi gondolkodásnak véletlennel szembeni „averziója". Mint tényt persze nem lehet tagadni, de mint „egy szinte előrelátott és akart" dolgot értelmezik, amely mögött egy másik, már nem emberi gondviselés, egy az emberekénél magasabb akarat áll. „Ezen a kerülő úton jut azután a világon minden meghatározottságához és teleológiai tervszerűségéhez. És ha az embernek sikerül ama másik gondviseléssel sejtelmes kapcsolatba lépnie, akkor többé már nincs tehetetlenül kiszolgáltatva az előre nem látott eseményeknek."[61]

Itt már egyértelműen látható, hogyan kezd a mindennapok „világnézete" átcsapni a vallásos világnézetbe. Ennek az átcsapásnak a mindennapi életben mélyen gyökeredző lényege a mindennapi elmélet és gyakorlat általunk már behatóan tárgyalt közvetlen viszonyán alapul; ez az itt mindenütt és általánosan uralkodó elv mindent teleológiai jelleggel az énre vonatkoztat vissza, mivel az objektív összefüggések munka és tudomány segítségével történő valamennyi magyarázata, a valódi, mert magánvalóan létező szubjektum-viszonylatoknak a művészet segítségével történő megszüntetése a mindennapi életben újból és újból a partikuláris szubjektumtól való spontán, teleologikus függőségbe esik vissza. A mindennapi és a vallásosan determinált élet közti mély belső rokonság, amelyet már gyakran hangsúlyoztunk, azon alapul, hogy a vallás – a művészettel és a tudománnyal ellentétben, mivel ezek szétrombolják a partikuláris énre való spontán-teleologikus vonatkoztatottságot – tendenciáját tekintve szükségképpen megőrzi és állandóan újból megújítja ezt a struktúrát. Hartmann helyesen és sokoldalúan vizsgálja meg ezt az összefüggést; nemcsak a mindennapi élet elemi tényeinek kategoriális összefüggését tárja fel, hanem a kiemelt világnézeti problémák szintjén azt is megmutatja, hogy a partikuláris énhez való teleológiai viszony miként torzítja el az itt felmerülő problémákat. Hartmann megvilágítja azt a hamis alternatívát, amely szerint „a világnak vagy értelmesnek vagy értelemellenesnek kell lennie": ez a dilemma is csak onnan származik, hogy a külvilágot teleológiailag a mindenkori partikuláris énre vonatkoztatják, és eközben az értelemellenességet – ne-

61. I. m. 15, 16. l.

gatíve – éppúgy a partikuláris ember körül csoportosítják teleológiailag, mint a pozitíve értékelt értelmességet. Objektíve, mondja Hartmann, van egy harmadik eshetőség is, nevezetesen egy olyan világ, amely nem értelmes és nem is értelemellenes, hanem „értelem nélküli". „Ez az a világ, amely csak mint egész nem épül az értelemre, de amelyben a mindenkori körülmények szerint (vagyis a ‚véletlenszerűség' vak szükségszerűsége szerint) tarkán keveredik egymással az értelmes és az értelemellenes. De éppen az utóbbi az, amit az adott világban lépten-nyomon empirikusan ismerünk. Az értelmesnek és az értelemellenesnek ezt a tarka keveredését egyáltalán nem kell teleológiailag értelmeznünk; hiszen nincs benne előre megrajzolt irány ... Csak az ember változtatta át a maga átértelmező tevékenységével az értelem előtt nyitott világot értelem elől elzárt világgá. Csak ezzel tagadja meg tőle az értelemalkotást, amellyel valóban szolgálhatna neki, és így valóban értelemellenes világgá változtatja át."[62]

Abból, hogy itt, a kategoriális viszonyok tiszta kidolgozása érdekében, Hartmannt követve az ismeretelméleti oldalt állítottuk az előtérbe, nem szabad arra következtetni, hogy ez a mindennapi életben is elsődleges okként hat. Ellenkezőleg. Az embereknek az a szükséglete az elsődleges, és az élet minden jelenségére az az igény sugárzik ki, hogy partikuláris személyüket mint a valódi világtörténet központját akarják érzékelni és felfogni. Természetesen itt is egy hosszadalmas történelmi fejlődés eredményéről van szó, amelynek kezdeti szakaszait bizonyára sohasem fogják tudni maradéktalanul felderíteni. Hiszen minden további fejtegetés nélkül nyilvánvaló, hogy a ma oly domináló én-érzés az egészen primitív korszakok mindennapi életében egyáltalán nem vagy legfeljebb csíraszerű állapotban lehetett jelen. Nagyon hosszú utat kellett megtenni, a munkának viszonylag magas fejlettséget kellett elérnie és fel kellett bomlania az ősközösségnek ahhoz, hogy az ember partikuláris énjének mint az élet gondolati és érzelemszerű középpontjának a birtokába jusson. Ez a fejlődés a mágia vallássá való átalakulásával párhuzamosan halad.

A vallási rendszerbe való beépülés a mindenkori társadalmitörténelmi körülményektől függően rendkívül különböző. Lehet egyértelmű és szilárd, többértelmű és laza, mereven és polemikusan, minden földi létezést elvetve állhat a valósággal szemben, és látszólag beilleszkedhet a tudományos (áltudományos) módszerek

62. I. m. 109. l.

és eredmények széles körébe stb. Céljaink szempontjából elég annyit megállapítanunk, hogy ezt a funkciót minden esetben a vallásosan tételezett „objektivitás", és ennek az illető valláshoz tartozó partikuláris személyek sorsára való teleológiai vonatkoztatottságban elfoglalt, átéltsége által életet adó középponti helyzete gyakorolja. Ezt a tényállást jól illusztrálja az asztrológia, amely néhány keleti vallásban tekintélyes szerepet játszik. Kategoriálisan azon a meggyőződésen alapul, hogy a csillagvilág mozgását olyan törvények szabályozzák, amelyek lehetővé teszik, hogy az égbolt mindenkori konstellációját minden pillanatban egy tetszés szerinti partikuláris személyre, sorsának egészére, egyes vállalkozásainak sikerére stb. vonatkoztassák. E törvények szerint teleológiai összefüggés áll fent az egyén és a csillagvilág között, és a véletlen megszüntetése az egyes emberek életében a kozmosz törvényeiig terjed.

Ezzel máris megmutattuk, hogy a vallásos szükségletek vallás által garantált kielégítése egyetemes és az élet jelenségeinek totalitását fogja át. Ennek az egyetemességnek a köre, minősége, jellege stb. természetszerűleg történelmileg rendkívül különböző, de elvileg mégis mindenütt közös az a tendencia, hogy a világegyetemet teleológiailag vonatkoztatják a partikuláris személy sorsára. Így a válasz, amelyet minden vallás a hozzá tartozó emberek vallásos szükségleteire ad, tartalmazza azt a törekvést, hogy az emberek egész külső és belső életét szabályozza, és olyan kinyilatkoztatott és ezért kötelezően „érvényes" világképet állítson eléjük, amely az így szabályozott élet során felmerülő összes problémákat a vallás szellemében tudja megoldani, és ily módon a partikuláris emberek vallásos szükségleteiben rejlő kívánságokat olyan nagy, mindent átfogó összefüggésbe tudja beilleszteni, amely beteljesíthetőségükről mindenoldalú biztosítékot nyújt. A vallás eme objektív – szellemi, érzésszerű, szervezői stb. – egyetemességének a vallásosan érdekelt emberekben szükségképpen egy szubjektíve átélt egyetemesség felel meg, vagyis a vallásnak mindig az egész emberhez kell fordulnia. Ebből következik, amire már korábban céloztunk, hogy az egyedi ember életmegnyilvánulásainak egész skáláján végighúzódik az a mód, ahogyan magát vallásos kötöttségben érzi; ez a mindennapi élet közvetlen gyakorlati tevékenységeitől a szentek élettől való eksztatikus elfordulásáig terjed. A nagy világvallások főként és éppen ebben különböznek a szektáktól: ezek az egyforma felfogású emberek kiválasztott, és éppen ezért számszerűleg eleve korlátozott csoport-

jához fordulnak, amelyben a vallásosság elvileg lényegében hasonló tartalmakkal, elvileg egyenlő szinten stb. valósul meg, míg a világvallások valami általánosan átfogóra törekszenek, és eközben – a történelmi körülményeknek megfelelően különböző módon – arra kötelezik magukat, hogy a legéteribb és a legföldhözkötöttebb vallásos igényeket egyaránt kielégítsék.

A teodicea a mindennapi élet kritikátlanul dogmatizált közvetlen elképzeléseinek talaján áll. Ennek horizontját ezért valójában nem haladhatja meg, és csak annyit fűz hozzá, hogy e közvetlenséget egy az objektivitásban semmiképp sem megalapozható „világnézeti elmélyítés" segítségével rögzíti. A mindennapi élet e közvetlenségének gondolati és érzelmi megmagyarázása iránti szubjektíve szükségszerű vágyakozás az a vallásos szükséglet, amelyet a szenvedés teodiceájának ki kell elégítenie. Ha a szenvedés isten útmutatásának, a kiválasztottság próbájának vagy akár jelének tűnik, akkor a partikuláris sors egy nagy kozmikus összefüggésbe ágyazódik be, amely azzal az igénnyel lép fel, hogy létezőbb az objektív létnél, objektíve igazabb, mint az adott objektív igazság, és ezért a partikuláris ember partikuláris életét egy átfogó üdvözítési tervbe illeszti be. Csak Jób könyvére kell gondolnunk, hogy lássuk, milyen mélyen gyökeredzik az emberek lelkében az a vágy, hogy a világot mint a szenvedés ilyen teodiceáját éljék át. De ilyen hatásokra nem kerülhetne sor, ha az így létrejövő emóciók nem tudnának az emberekben mély és nyomós morális érzéseket is felébreszteni. Ennek elismerése azonban nem szüntetheti meg az ilyen érzések objektíve meg nem alapozott természetét, csupán az emberek morális magatartásmódjainak bonyolult, egyenlőtlenül és ellentmondásosan fejlődő történetére vet fényt. Ennél a kérdésnél is arra kényszerülünk, hogy a hatalmas problémakomplexumnak csak azt az oldalát vegyük szemügyre, amely szűkebb kérdésfeltevésünkkel közvetlenül összefügg, nevezetesen az így létrejövő morális érzéseknek, döntéseknek, tevékenységeknek stb. a résztvevő személyek partikularitásához való viszonyát. A vallások története azt bizonyítja, hogy az uralkodó tendencia a partikularitás megőrzésére irányul; bármilyen nagy áldozatot, hősies erőfeszítést, sőt önfeláldozást válthat is ki a szenvedés teodiceája, végcélja mégis mindig a résztvevő emberek lelkiüdve, partikularitásának magasabb szintű megőrzése, még ha az odavezető út a teremtményszerű elem megsemmisülésén vinne is keresztül, még ha olyan mély és benső érzésekkel kapcsolódik is össze, amelyeknek mások megváltása is a tárgya.

Ez a partikularitásnál való megrekedés kapcsolatban van a túlvilági végső beteljesedéshez való poláris kötöttséggel. Mivel ez az evilági életet puszta előkészületté, a megpróbáltatások helyévé süllyeszti le, az életnek azok a helyzetei és erői, amelyek az evilági életben az embereket túlhajtják partikularitásukon, semmiképp sem becsülhetők önálló értékeknek, noha természetszerűleg nem ritkán vannak jelen, sőt olykor nagyon fejlettek is. De ha ezek a „közbülső rétegek" önálló életre fejlődnek, akkor elkerülhetetlenül konfliktusba kerülnek a transzcendens végcéllal. Korábban csak ideiglenesen, csak fenntartásokkal azonosítottuk a teremtményszerűséget a partikularitással. A partikularitás és a túlvilág közvetlen és egyúttal végső kapcsolata továbbra is érvényben marad, de a teremtményszerűség vallásos értelemben az emberi tevékenységeknek azokat a formáit is átfogja, amelyek a puszta partikularitás legyőzésére az ember saját erőiből törekszenek, és így is valósítják ezt meg. Ameddig ezek feltétel nélkül alárendelik magukat a vallásos magatartásnak, a teremtményszerűség egyszerű megnyilvánulásaiként jelennek meg, de ha önálló jelentőségre tartanak igényt, akkor különös nyomatékkal vetik el őket, mint a teremtményszerű felfuvalkodottság kihatásait. Ez az ellentét minden vallásosan szabályozott életben szükségképpen állandóan hatékony, de – a mindenkori társadalmi körülményeknek megfelelően – a nagyfokú lappangás és a nyílt kollízió között mozog. Egészen tisztán tűnik a szemünkbe, ha azokat a – kivételképpen – vallásos áramlatokat vesszük szemügyre, amelyekben – ha a lényeget nézzük – a földi élet átformálása döntő szerepet játszik, az albigensektől a huszitákon és Thomas Münzeren keresztül a forradalmi puritanizmus kezdeteiig. Itt a partikuláris ember túlvilági megdicsőülésének gondja ideiglenesen kissé a háttérbe szorul, és az ezáltal felszabadított etikai erők túlnyomulnak a partikularitáson. Nem hiába van itt többnyire vallásosságon belül kifejlődő eretnek irányzatokról szó. A társadalmi konzervativizmus mélyen vonzódik a vallásos transzcendenciához: végcéljának fényében ugyanis magától adódik az éppen fennálló rendnek, mint pusztán földi közbülső foknak a vallásos védelme, míg a társadalmi lét forradalmi átformálásának – akarva-akaratlanul – vetélkednie kell a transzcendenciával abban, hogy melyiküknek lesz nagyobb befolyása az emberekre. Természetesen Aquinói Tamás vagy a jezsuiták rendszeresen kifejtett etikája szisztematikusabb és rendezettebb, mint a radikális huszitáké vagy Thomas Münzeré, de főként azért, mert az előbbiek a teremtményszerűség bel-

ső ellentmondását gondolatilag többé-kevésbé el akarják takarni, míg ez az utóbbiaknál, szavakban ritkán kimondva, és igazán sohasem tudatosítva, de tárgyilag nyíltan megmutatkozik. Teológiailag csak olyan megoldás lehetséges, hogy egyrészt a teremtményszerűség szintjére szállítanak le minden olyan immanens emberi erőt, amely túlmutat a partikularitáson, és kimutatják, hogy ezek a különbségek mit sem számítanak isten szemében, másrészt élesen hangsúlyozzák a partikularitás és a túlvilági megváltás kapcsolatát, és alázatosan elismerik, hogy e túlvilági jutalom, illetve büntetés fényében az ember minden pusztán emberi vonatkozásának teremtményszerű természete van. A jutalom és a büntetés eme koncepciójával sok felvilágosító fordul szembe, így Gottfried Keller is: „Bizonyára nincs gonoszabb hasznossági elmélet, mint az, amelyet a kereszténység prédikál",[63] aki ezzel etikai tekintetben helyesen bírálja a teremtményszerűség és a túlvilág mindenféle összekapcsolásának etikai lényegét.

Az utolsó megjegyzésekkel érintettük már azoknak a gondolatainknak az ellentétes pólusát, amelyek a partikularitás problémáját a vallásokba bevezették. Már ebből a kontrasztból is világosan láthatjuk, hogy egy, az egész emberi életet átfogó, extenzíve és intenzíve univerzális szféráról van szó, amelyben a partikuláris személyiség megőrzése alkotja a középponti mozzanatot, azt a láncszemet, amely a patetikusan legmagasabbrendűt és a gyakorlatilag-mindennapian legjelentéktelenebbet szükségszerűen egymáshoz fűzi. Hiszen a mindennapi élet korántsem csupán a közvetlen gyakorlati tevékenységek színtere, hanem egyúttal az emberi élet nagy drámaiságáé is. Elég, ha a halálra emlékeztetünk, mégpedig mind a sajátunkra, mind pedig valamelyik közeli hozzátartozónk halálára. Itt, ahol éppen az emberi partikularitás semmisül meg kérlelhetetlenül, a vallásos élet legdöntőbb meghatározásainak plasztikusan és kibontakozott belső problematikájukban kell láthatóvá válniuk. A leglényegesebb az, hogy a mindennapi élet vallásos szükségleteinek alapja az a vágy, hogy az események emberi tudattól teljesen függetlenül működő oksági összefüggése olyan teleológiai fordulatot vegyen, amely a mindenkori partikuláris egyéniség legelemibb és leghitelesebb életszükségleteinek megfelel. Az ima ebben a helyzetben egészen világosan a mágikus meghatározás formáját veszi fel, persze azzal a világnézetileg nem lényegtelen különbséggel, hogy a mágia – roppant naiv

63. G. Keller, *Gesammelte Briefe*. I. köt. Bern 1950. 432. l.

és primitív módon – az elképzelése szerint emberektől független „erőket" közvetlenül akarta befolyásolni, vagyis úgy akarta alávetni magának őket, ahogyan az ember megszokott munkájában a környező természetre hat, míg a vallásos ima isten könyörületességéhez folyamodik, és csodatételt remél tőle, vagyis azt, hogy ebben a speciális esetben megszünteti a természeti törvények normális működését, amelyeket rendszerint a vallás is elismer.

Tehát a halál, mint az emberi élet szélsőséges szituációja nagyon alkalmas arra, hogy eme élet valódi meghatározásait a maguk reális összefüggéseiben feltárja. Eközben megmutatkozik, hogy a halálnak a vallásos szükséglethez való viszonya is, igazi lényegét tekintve, az élet, az emberi életvitel problémája, még ha érthető módon a valódi és igazi kapcsolatok és közvetítések a legtöbb esetben nem is tudatosodnak. Az újkor nagy írói közül elsősorban Lev Tolsztoj érdeklődött szenvedélyesen e probléma iránt. Fejlődésének viszonylag korai szakaszában, midőn a vallásos világnézeti kérdések még kevésbé problematikusan hatottak rá, mint később, midőn csodálatos megfigyelőképessége még teljesen gáttalanul bontakozhatott ki, egyik, *Három halál* című elbeszéléséről szóló levelében érinti ezt a problémát: „Jogtalanul veszi szemügyre keresztény álláspontról. A gondolatom ez volt: három élőlény meghal – egy úrnő, egy muzsik és egy fa. Az úrnő szánalomra méltó és ellenszenves, mert egész életében hazudik, és még a halállal szemtől szembe is hazudik. A kereszténység, ahogyan ő értelmezi, nem oldja meg számára az élet és a halál problémáját. Miért hal meg az ember, ha élni akar? Képzelőerővel és értelemmel hisz a kereszténység ígéreteiben, de egész lénye feláǵaskodik ellene, és (az álkeresztényen kívül) más megnyugvás nem létezik, és ez a hely be van töltve. E nő nyomorúságos és szánalomra méltó. A muzsik nyugodtan hal meg, mert nem keresztény. Más a vallása, noha a szokásnak megfelelően minden keresztényi szertartást végigcsinál. Vallása a természet, amellyel együtt élt. Fákat döntött, rozsot vetett, lekaszálta, az ürüt levágta, ürük születtek nála és gyerekek jöttek a világra, a vének meghaltak, és ő ismeri ezt a törvényt, amelytől sohasem fordult el, mint az úrnő, hanem közvetlenül és egyszerűen a szemébe nézett. *‚Une brute'* – mondja majd Ön; de hát miért olyan rossz *une brute? Une brute* boldogság és szépség és harmónia az egész természettel, és nem olyan hangzavar, mint az úrnő. A fa nyugodtan hal

meg, becsületesen és szépen. Szépen, mert nem hazudik, mert nem vág grimaszokat, semmitől sem fél és semmit sem sajnál."[64]

A kereszténység elleni polemikus hangsúly itt nem véletlenszerű és nem is mellékes. Tolsztoj céloz ugyan a paraszt külsőleges vallásosságára, amely minden valószínűség szerint túlnyomórészt mágikus jellegű, és a kereszténységhez mint vallásossághoz belsőleg kevés köze van. Másrészt az úrnő keresztény, de olyan, akiben ennek nincsenek lelkileg mély alapjai, úgy hogy nála nem jön tekintetbe az imának az a patetikus felfokozása, amelyet az imént hoztunk szóba. Annál fontosabb Tolsztoj számára, hogy e nő haszontalan és értelmetlen életet élt, míg a paraszt, adott körülményeinek korlátain belül értelmesen, emberi, társadalmi és természeti környezetével harmonikus egységben töltötte el életét. A költő itt az életvitel és a halál mély megfelelését igyekszik megvilágítani. A halálnak mint minden egyes élet lezárásának a szubjektív szemszöge ezért pontosan megfelel az illető személy életvitelében megnyilvánuló jellegnek: az értelmesen élt életet egy nyugodtan átélt halál zárja le, az értelmetlent egy értelmetlen véggel vívott kínos és reménytelen küzdelem. Tolsztoj a parasztra vonatkozóan egy felettébb általános tényt fejezett ki plasztikusan, amelyet mind előtte mind pedig utána sokan mások is megfigyeltek. Csak Hugo von Hofmannsthal egyik – szintén levélbeli – megjegyzését idézem ezért, mivel világnézetileg és költőileg egyaránt alig lehet nagyobb ellentétet elképzelni, mint ami kettőjük között áll fenn; Hofmannsthal a népet akarja jellemezni a levélben, és problémánkkal kapcsolatban a következőket írja a néphez való tartozás ismérveiről: olyan emberek ezek, „akik a legrosszabbat is nyugodt eltökéltséggel fogadják, és még a halálon sem töprengnek túl sokat."[65]

Így hát növekvő világossággal áll előttünk, hogy miként függ össze az egyéni életvitel, a személyes lét értelmessége a mindenkori társadalmi állapottal, azzal a móddal, ahogyan az emberek személyes tevékenysége hatékonnyá válhat benne. Ez magábanvéve csaknem közhely, de épp az ilyen problémák tárgyalásakor gyakran csaknem szisztematikusan elhanyagolják, így hát mégis úgy véljük, legalább röviden érintenünk kell a szóban forgó tényállást. Nyilvánvaló, hogy az egyén csak azon az alapon kerekít-

64. L. Tolstoi, *Briefwechsel mit Gräfin A. A. Tolstoi.* München 1913. 114, 115. l.

65. C. J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal.* Basel 1943. 32. l.

heti le harmonikusan, tökéletesítheti evilágian az életét, ha tevékenységét, és az ezt kiváltó, ez által kiváltott érzéseket és gondolatokat összehangolja életkörével; magától értetődik, hogy ez az összehangolás mindig csak viszonylagos lehet, és a mindenkor fennálló társadalommmal szembeni harc, sőt a partikuláris személynek az ilyen harcokban elszenvedett veresége is létrehozhatja az itt szóban forgó harmóniát; gondoljunk csak arra a hosszú sorra, amely Szókratésztől a fasizmus által kivégzettek utolsó leveleiig vezet. Éppen itt világlik ki, hogy egy ilyen értelmes, értelmesen lezárt életben mindig működtek olyan erők, amelyek az illető embereket – többé-kevésbé tudatosan, többé-kevésbé határozottan – túlemelték adott életük közvetlen partikularitásán.

Az ember teljesen jogosan vágyakozik arra, hogy személyiségét a benne rejlő lehetőségeknek megfelelően teljes mértékben kibontakoztassa, kikerekítse, még ha e vágyakozás beteljesedését az eddigi társadalmi formák csak kivételképpen és csak egyes esetekben tették is lehetővé. A történelem és a filozófia azt mutatja, hogy az emberi élet számára valódi beteljesedés csak a partikularitás megőrző megszüntetésének útján érhető el, hogy tehát a túlvilági megváltás felé tett fordulat az ember partikularitásból való továbbfejlődésének éppen azokat a formáit akadályozza sőt rombolja szét, amelyek őt önmagának eddig a beteljesítéséig vezethetnék. Éppen itt válik fontossá, hogy a teremtményszerűség vallásos fogalma a partikularitásban gyökeredzik ugyan, de az ember valamennyi olyan tendenciáját is magában foglalja, amely arra hivatott, hogy a partikularitást evilági erőkkel legyőzze. A vallások ezeket a tendenciákat valamennyi konfliktus esetében a legszigorúbban elítélik, mint a teremtmények jogtalan igényét. A teremtmény alázatosan lássa be, hogy képtelen önmaga kibontakoztatására. A vallás tehát ellenségesen nézi ezeket a tendenciákat és erőket; az emberi erények hierarchiájában egyenesen leértékeli őket. Mindenesetre ez sem akadályozhatja meg, hogy a történelem folyamán ne jöjjenek létre újból és újból olyan helyzetek, amelyekben e meghatározások egy vallásos szellemű életen belül, szubjektíve a vallásos beállítottság alapján, objektíve ezzel nem-tudatos ellentétben érvényre jutottak. Minél inkább áthatották a mindenkori társadalmi életet a vallásos kategóriák, annál könnyebben érvényesülhetett ilyen termékeny dialektikus ellentmondásosság. A vallásos szükségletben gyakran az önkiteljesedés felé ható, igazi emberi törekvések hozhatók mozgásba, amelyek nyomtalan eltűnése szegényebbé tenné az emberi életet. Nem e

szükséglet közvetlen tartalmairól és szándékairól van itt szó. Ezeket a vallási szükséglet egy transzcendenciára, egy túlvilágra vonatkoztatja. Az ember ön-kiteljesedéséért vívott nagy harca éppen az ilyen túlvilág-koncepciók világivá tételéért, az emberi evilágba való visszavezetéséért folyik. Eközben a vallásos szükséglet tartalmai és formái természetszerűleg gyökeresen megváltoznak, sőt olykor egészen meg is semmisülnek. De még a társadalmi-történelmi fejlődés által itt végrehajtott legradikálisabb megsemmisítés sem tartalmazza azoknak az emberi indítékoknak a megsemmisítését, amelyek a vallásos szükségletet létrehozzák. Ezek csupán evilági-földi pályára terelődnek, s ezáltal megfelelőbb kielégítési lehetőségekhez jutnak, mint amilyenekkel eredeti helyzetükben rendelkeztek. A vallási világnézet társadalmi és gondolati legyőzése az evilág és a túlvilág nagy harcában átmeneti állomás marad csak, ha ezeket az indítékokat és érzéseket, és az alapjukul szolgáló vallásos szükségleteket nem tudják termékenyen átirányítani, ha nem képesek valódibb célokat, hitelesebb tartalmakat, nagyobb intenzitást adni nekik. Máskülönben az evilág világnézeti, tudományos és társadalmi győzelmét múlhatatlanul a vallásos szükségletek újraéledése követi, amelyek az uralkodó tendenciában új tartalmakkal, új formákban lépnek fel, persze világnézetileg erősen beszűkült területen. Így ért véget például a polgári materializmus hatása a francia forradalom után; ilyen következményekkel járt a dialektikus és történelmi materializmusnak a sztálini korszakban bekövetkezett megmerevedése és vulgarizálódása.

Ezzel a kérdéssel később még részletesen foglalkozunk. Itt csak a vallásos szükséglet különös dialektikus jellegére kellett röviden utalnunk, hogy így az eddiginél konkrétabban tárgyalhassuk, miként jelenik meg a jelenkor kapitalista társadalmában, és ezzel kapcsolatban miként viszonyul a modern művészethez. Láttuk már, hogy a vallás mozgásterét elsősorban a tudomány fejlődése szűkítette be. De a valódi harci feltételek sokkal bonyolultabbak itt, mint ahogyan a tudomány eredményeinek és a teológia dogmáinak elvont szembeállításakor vélni lehetne. A történelem itt rengeteg átmeneti formát és kompromisszumos kísérletet mutat fel. Már a kettős igazság elmélete is ilyen volt. Ezzel, az akkori körülményeknek megfelelően, arra tettek kísérletet, hogy a feudalizmus méhében felnövekvő tudománynak és filozófiának a teológiai uralom alatt álló világon belül mozgásteret hódítsanak meg. De világnézeti szempontból már a kopernikuszi elmélet Osi-

ander- vagy Bellarmin-féle értelmezése is visszavonuló vallás stratégiai utóvédharca volt, amelyet az tett szükségessé, hogy összeomlott a geocentrikus világkép, amelyre ez eddig támaszkodott. A jelenkor új jellemvonása az, hogy most a tudomány és a filozófia valamint a vallás és a teológia egyaránt hajlamos a kompromisszumra. Mindkét oldalon olyan befolyásos erők léptek sorompóba, amelyek meg akarják szüntetni a tudományos-filozófiai világképnek és a teológia és a vallás világképének tárgyi összeegyeztethetetlenségét. Szerintük nincs is szükség világképre. A tudomány és a vallás békésen élhet egymás mellett, anélkül, hogy valamilyen világkép „látszatproblémájára" ügyet vetne. Emögött már évtizedek óta egy befolyásos irányzat áll a kapitalista világ természettudományaiban, amelyet ismeretelméletileg olyan filozófiai áramlatok alapoznak meg, mint amilyen a machizmus, a pragmatizmus és a neopozitivizmus. A legeslegáltalánosabb alapgondolatot tekintve valamennyi ilyen irányzat végső soron Bellarminnak a kopernikuszi rendszerrel kapcsolatos álláspontjára nyúlik vissza: a természettudományok új eredményeinek gyakorlati jelentőségét (ami nélkül nem maradhatna fent és nem fejlődhetne ipari társadalom) elismerik, de eközben szigorúan tagadják, hogy az itteni megállapítások a magánvaló realitásra vonatkoznak.

Ezek a fejtegetések nem tárgyalhatják behatóan az itt létrejövő vitákat. Csak azt a tényt kell megállapítanunk, hogy a tudománytól és a filozófiától e két terület neves képviselői szakadatlanul elvitatják egy akár csak átmeneti világkép megalkotásának képességét is. Jaspers nagyon határozottan képviseli ezt az álláspontot, például Bultmann-nal folytatott polémiájában; a tudománynak szerinte „az a döntő ismérve, hogy lemond a világképről, mivel felismeri, hogy ez lehetetlen. A történelemben első ízben szabadított meg bennünket a világképektől, míg minden korszak, átlagát tekintve a mienk is, világképekben élt. Komolyan veszi az elveket, hogy meggyőző, általános érvényű tudáshoz jusson, s ezért mindenkor ismeri a határait, felfogja valamennyi ismeretének partikularitását, tudja, hogy sehol sem a létet ismeri meg, hanem tárgyakat a világban, amelyeket módszertanilag meghatároz, ismeri mindenkori feltételeiket, tudja, hogy nem irányíthatja az életet."[66]

66. K. Jaspers és R. Bultmann, *Die Frage der Entmythologisierung*. München 1954. 10. l.

De egy egységes világkép lehetőségének, elméleti és gyakorlati szükségszerűségének tagadásával csak a világnézet problémája oldódik meg. A vallásos szükséglet specifikusan modern problematikája ezáltal a maga teljes plaszticitásában tűnik szembe. Lényege abban rejlik, hogy az egyedi embert totálisan és radikálisan puszta partikularitásába vetik vissza. Az összes világkép felszámolásáért folytatott harc közvetlenül kompromisszum ugyan a tudomány és a vallás között, de lényege korántsem merül ki egy ilyen közvetlenségben. Végső soron azon alapul, hogy a jelenlegi kapitalista világ embere teljesen eldologiasodott világban él, amelynek dinamikája az ember és a társadalom összes konkrét közvetítő tagját szétrombolja, és ezzel az embereknek embertársaikhoz, ezek különféle közösségeihez való konkrét viszonyait a puszta partikularitás és a gazdaságilag-társadalmilag végrehajtott absztrakciók közvetlen viszonyára redukálja. Az emberi viszonyoknak, a mai emberi élet külső és belső formáinak ezt az elvont és ugyanakkor partikuláris jellegét különböző nézőpontokból – a technikai fejlődés iránti vak lelkesedéstől kezdve a legkétségbeesettebb kultúrkritikáig – olyan gyakran, és ami a puszta tényeket illeti, gyakran olyan helyesen írták le, hogy itt lemondhatunk ezek beható kifejtéséről; David Riesmann amerikai szociológus szerencsésen fejezte ki az általános helyzetet, amikor ismert művének *A magányos tömeg* címet adta. Hiszen egyrészt az egyes ember egész élete a gyárban vagy hivatalban végzett munkától a szabad időben való pihenés és szórakozás szférájáig úgy tűnik, mint amit merőben elvont hatalmak uralnak, másrészt ez sohasem emelkedik az ember partikularitása fölé. Kulturális szempontból az imperialista korszak abban is különbözik a megelőző kapitalizmustól, hogy ez rendszerint csak magát a munkát alakította át nagymértékben gépiessé, noha távolról sem olyan gyökeresen, mint később, de az élet munkaidőn kívüli régi formáit még messzemenőkig érintetlenül hagyta, míg a mai imperializmusban éppen minden egyes ember magánélete kapitalizálódik mindent átfogó módon. Itt is elegendő, ha a tényeket in extenso soroljuk fel: hiszen általánosan ismert, hogy a magánélet a divattól és a készruhaipartól kezdve a rádióig és a televízióig ilyen struktúrát vett fel. Az is általánosan ismert elv, hogy az egyes ember és az (állami vagy magánkapitalista intézmények által képviselt) társadalom minden ilyen érintkezésének elválaszthatatlanul kettős jellege van. A címzett partikuláris hajlamaihoz stb. fordulnak, de ezt egyúttal teljesen általános-elvont módon teszik; minden reklám

a nagy tömegeknek szól, de úgy, hogy a tömeg mindegyik egyénének a partikularitásához folyamodik; a reklám „művészete" éppen abban rejlik, hogy a partikularitásnak és a tömegszerűségnek ezt a kettősségét mindig és mindenütt egyidejűleg találják el. És ha az egyén hivatásán kívül egy úgynevezett „hobbyban" éli ki partikuláris hajlamait, akkor mindig akad olyan áruház, amelynek választéka még a legszemélyesebb árnyalatok számára is szolgálhat már hozzájuk igazított, előregyártott árukkal stb. stb.

Ezért ez a mérhetetlen névtelen ipar a maga egész számító jólszervezettségével nem szünteti meg a mindennapi élet általunk már ismert alapjelenségét, a partikuláris énre vonatkoztatott és központosított teleológiát, ellenkezőleg, teljesen másként, de legalább ilyen hatásosan megerősíti ezt; ez tehát még intenzívebben van jelen, mint a korábbi formációkban. Sőt azt is mondhatjuk, hogy az emberi viszonylatoknak ez az elvont-partikuláris természete, kísérőjelenségével, a nagy tömegekre nézve kötelező, érzelmeket rendező és irányító világképnek az eltűnésével együtt intenzíve még hatékonyabbá teszi az ilyen egocentrikus teleológiák spontaneitását és közvetlenségét. A gondolati apparátus pusztán technológiai használata, a minden „ideológiával" szembeni „fölényes" szkepszis csak látszólag, csak a mindennapok nagyon vékony felszínén kritikus jellegű. Ha ugyanis az egyén vagy akár a tömegek életét komoly megrázkódtatás éri, akkor a szó szoros értelmében vis-à-vis de rien, egy szellemi-erkölcsi szakadéknak, a semminek a peremén állnak. A mindennapi ember átlagos, szkeptikus-kritikus magatartása ilyen körülmények között nagyon gyorsan pánikba csaphat át; fejvesztve kapaszkodnak akkor valamiféle, gyakran véletlenül felmerülő, gyakran ügyes reklámmal ajánlott mentőkötélbe. Magától értetődik, hogy a Max Weber által helyesen jellemzett sznob „vallásosság" sem adhat az egyéni és társadalmi válságok idején szellemi-erkölcsi támasztékot. Tisztán magánjellegű események és társadalmi konvulziók egyaránt létrehozhatnak egy ilyen fordulatot. Pszichológiai alapját e társadalmi helyzet és világnézeti üressége teremti meg: a könnyenhivőség párosulva a babona iránti erős készséggel, amely egyébként is össze szokott kapcsolódni az egocentrikus teleológiával. Elég, ha a teozófiai, asztrológiai stb. divatokra gondolunk, és máris megláthatjuk ezeket az összefüggéseket; a hitleri vallás-pótlék gyors és széles körű hatása példázza a legborzalmasabban e társadalompszichológiai tényállást.

Az összes ilyen társadalmi jelenség mögött az értelmes vagy az

értelmetlen élet Tolsztoj által oly nyomatékosan exponált problémája rejlik. Ismét észrevehetjük, hogyan burjánzanak el értelmetlen egzisztenciákban kényszerűen a vallásos szükségletek. Ezek ma természetesen nagyon gyakran egészen más formákat öltenek, mint azokban a korszakokban, amelyek a vallás ideológiai uralma alatt álltak. Abban azonban mégis hasonlítanak hozzájuk, hogy egy evilági értelmetlenség beteljesedéseképpen túlvilági értelmességet követelnek, és ezért azt szeretnék látni, hogy ez evilági értelmetlen életet egy túlvilági értelmes lét hosszabbítja meg. A jelenlegi vallásos szükséglet paradoxiája abban csúcsosodik ki, hogy ez a túlvilág sok esetben – az érdekeltek számára tudatosan vagy tudattalanul – a Semmi. Egy mégoly megjavított vallás helyébe így gyakran a vallásos ateizmus lép, amelyben az olykor rendkívül intenzívvé vált vallásos szükséglet csak kétségbeesést és névtelen szorongást tartalmaz. Minél intenzívebb szubjektíve ez a szükséglet, annál inkább fáradozik azon, hogy egy kiúttalan bűvös körben hasztalanul kiutat keressen, reménytelenül, mint a mondabeli Sziszüphosz. (A Sziszüphosz-hasonlat egzisztencialista értelemben autentikus, hiszen Camus-től származik.)[67] Ahogy Tolsztoj az élet értéktelenségéből származó vallásos szükségletet észrevette és ábrázolta, úgy örökítette meg Dosztojevszkij különféle típusokban költőileg a vallásos ateizmus problematikáját, mégpedig prófétai módon, még jóval mielőtt a vallásos ateizmusnak ez a válságos volta nyilvánvalóvá vált.

A vallásos szükséglet eme állapotának született teoretikusa Kierkegaard volt, éppen paradox helyzete miatt. E paradoxiának az a lényege, hogy látnoki gyűlölettel szemlélte a modern polgári élet problematikáját és megvetése pátoszától vezérelve fel tudta tárni lelki meghatározásainak, tipológiájának minden elágazását, de másrészt ahol azt hitte, hogy pozitív, valóban vallásos kiutat talált, ott arra kényszerült, hogy a partikularitás eszményesítéséhez nyúljon vissza. Ezzel a – különösen jelenlegi – vallásos magatartás lényegét helyesen ragadta ugyan meg, de kegyetlen következetességgel leválasztott róla minden más meghatározást (például az etikait), és a vallásos szükségletet a maga pőre partikularitásában domborította ki. Ezt a legtöbb korábbi korszakban eltakarta a mindenkori vallás univerzalisztikus, egész életet uraló jellege. Kierkegaard ezért – szándéka ellenére – nem juthatott

67. A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*. Paris 1942. Németül: Bad Salzig–Düsseldorf 1950.

el a kultúra által elfojtott és meghamisított igazi vallás felélesztéséig. Inkább csak előlegezett szintézisét adta a mai állapotnak, a maga torzulásaival, tartalmatlanságával, vallásos ateizmushoz való közelségével. Kompromisszummentes paradoxiával és brutális nyíltsággal fejeződik ki ebben a transzcendencia és a partikularitás összetartozása. Míg az uralkodó vallások közvetítéseket kerestek az emberi viszonyokban rejlő immanencia és a végső túlvilági beteljesedés között, és eltűrték, sőt olykor elő is mozdították a partikularitás legyőzésének bizonyos – dogmáknak nem ellentmondó – formáit, Kierkegaard kíméletlenül feltárja ezt az objektíve mindig meglevő szakadékot. Míg a korábbi vallásos életformákban is viszonylagosan elismerték az emberi adottságok és teljesítmények „isteni" eredetét, Kierkegaardnál áthidalhatatlan antinómiában jelentkezik az immanencia és transzcendencia ellentéte. Így ír: „A zseni és az apostol minőségileg különbözik egymástól, olyan meghatározások, amelyek mindketten a saját minőségi szférájukba tartoznak: *az immanencia és a transzcendencia szférájába. A zseni ezért bizonyára hozhat valami újat, de ez ismét eltűnik a nem általános asszimilációjában, ahogy a „zseni" különbség is eltűnik, mihelyt az örökkévalóságra gondolunk; az apostolnak paradoxonként valami újat kell hoznia, amelynek újdonsága, éppen mert lényegileg paradoxon, és nem az emberi nem fejlődéséhez való viszonyban levő anticipáció, állandó marad, ahogy egy apostol örökkön örökké apostol marad, és az örökkévalóság semmilyen immanenciája nem hozza lényegileg egy szintre az összes többi emberrel, mivel lényegileg paradox módon különbözik tőlük. A zseni az, ami, önmaga által, vagyis azáltal, ami ő maga önmagában; egy apostol az, ami, isteni tekintélye révén.*"[68]

Ebből következik Kierkegaardnak az az ismert nézete, hogy a – vallásos – egyén magasabb szinten áll, mint minden általánosság, amelynek mindig evilági-emberi gyökerei vannak (etika, esztétika). Ezt az álláspontját korábban is megismertük már, amikor elemeztük, hogy miként állítja szembe egymással Ábrahám és Agamemnón gyermekáldozatát; most e gondolatmenetek lezárásaként úgy látjuk, röviden vázolnunk kell még az emberi élettel szembeni magatartásának ezzel összefüggő tipológiáját, amelyből

68. S. Kierkegaard, *Über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel*, az *Einübung in Christentum*-ban. Köln–Olten 1951. 374, 375. l.

a kétségbeesés és ezzel együtt a vallásos szükséglet kinő. Kierkegaard a végtelenség–végesség és a szükségszerűség–véletlen problémáinak szemszögéből tagolja tipológiáját. Úgy találja, jogosan, hogy kora embereinél ezek az életpálya helyességét finoman tükröző kategóriák folytonosan hamis arányokban, belső egyensúly nélkül lépnek fel. Amilyen idealisztikusak-ideologikusak részben tipológiája módszertani alapjai, olyan találónak látszik diagnózisa. A végtelenség túlsúlya fantasztikus egzisztenciát hoz létre: „ha így az érzés fantasztikussá válik, akkor az Én egyre inkább elpárolog; végül valamiféle elvont érzékenységgé válik, amely embertelenül egyetlenegy emberhez sem tartozik"; „az Én akkor fantasztikus egzisztenciát folytat az absztrakt végtelenségben vagy az absztrakt elszigeteltségben, miközben állandóan hiányzik az Én, amelytől az ember mindig messzebbre kerül". A végesség túlsúlya viszont „kétségbeesett korlátozottsághoz" vezet; az ember „elfelejti önmagát ... kockázatosnak érzi, hogy önmaga legyen, és sokkal könnyebbnek és biztosabbnak találja, hogy olyan legyen, mint mások, hogy majmolássá, hogy a tömegben egy számmá váljon". A lehetőség túlburjánzása az embereket „délibábbá" változtatja; „végül úgy tűnik, mintha minden lehetséges volna, de éppen akkor történik ez, amikor a szakadék elnyelte az Ént." Ellenkező esetben az ember „szinte nem kap levegőt"; vagy fatalistává válik, vagy mindent trivialitásnak érez.[69] Azt hisszük, a mai életnek és a mai művészetnek sincs olyan ismerője, aki ne tudná egy egész sereg példával bizonyítani Kierkegaard e tipológiájának helyességét.

A mai polgári világban uralkodó avantgardista művészet esztétikai főirányát a megelőző szakaszban úgy jellemeztük, hogy a valóságot realista módon visszatükröző szimbolikát egy transzcendens és ezért elvont allegorikus lényeg szorítja ki. Már ebben a formai törekvésben is kifejeződik, hogy az esztétikai magatartást a vallásnak és a vallásos szükségletnek rendelik alá. Ezzel az a paradox helyzet jön létre, hogy éppen a vallásos világkép felbomlásának, kiürülésének idején a művészet erősebben kapcsolódik a valláshoz, mint évszázadok óta bármikor. Ez természetesen sajátos fegyverletétel, és nem szabad a korábbiakkal minden további mérlegelés nélkül egy nevezőre hozni. Egyrészt az a vallás, amelyhez a művészet csatlakozott, régen elvesztette hajdan-

69. S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*. Kierkegaard, *Gesammelte Werke*. VIII. köt. Jena 1910. 28–37. l.

kori egységét és egyértelműségét. Ma a vallásos szükségletet és a művészetet éppen kétoldalú tartalmi kötetlenségük, szubjektivista önkényük, formátlanságuk köti össze. A művészet tehát a vallásos elemhez nem az ábrázolás érzéki tárgyiasságának megerősödése irányában közeledik, mint a – nyugat-európai – középkorban, hanem ellenkezőleg, úgy, hogy e tárgyias jelleget a művekben minden oldalról egyre fokozódó mértékben szétrombolják, sőt meg is semmisítik. Ugyanezért nem bontakozik ki a valóság esztétikai és vallásos visszatükröződésmódjai között lappangó és többnyire tudattalan versengés, amely hozzájárulhatna ahhoz, hogy az emberiség a művészet szférájában egyre fokozódó mértékben, egyre erőteljesebben öntudatra ébredhessen. Ma inkább spontánul és iránytalanul vetik alá az új művészetet azoknak az elveknek, amelyeket az új vallásos szükséglet határozott meg. A jelenlegi vallásos szükséglet amorf, kontúr nélküli lényege támogat a művészetben minden olyan tendenciát, amely az esztétikai formák szétrombolását tűzi ki célul. Mivel e szükségleteknek nincs szervezeti egysége vagy hatalma, a művész fegyverletétele sohasem sérti meg nonkonformista becsvágyát: feltétel nélkül alávetheti magát e vallásos szükségleteknek, miközben megőrzi egy dacos, tisztán önmagára hagyatkozó személyiség taglejtéseit, noha objektíve ez a nonkonformizmus éppúgy alá van rendelve a divat egyeduralmának, mint egy divathölgy lehető legszemélyreszabottabb toalettje. Ez az ellenállhatatlannak látszó hatalom természetesen társadalmi tényezőkön alapul; láttuk már: napjaink társadalmi szerkezetének és fejlődésének általános tendenciája az, hogy a partikularitás és az elvont általánosság között minden közvetítést kiiktat, és e két pólust az egyidejűség egységében foglalja össze. Az így létrejövő elvont partikularitás csábítja a művészi gyakorlatot azért is, mert egy korlátlan kísérletezés lehetőségének és termékenységének illúzióját kelti és eközben nem tűnhet ki és nem válhat tudatossá, hogy emögött csak a formálisan mindig újonnan variált üresség rossz végtelensége rejlik; ezért sem kerülhet erre sor, mivel az ürességet, mint a Semmi mozzanatát, pszichológiai előkészítő kategóriáját a mai nonkonformizmus nagy becsben tartja. Így a művészetnek ezt a legyengült, tartalmatlanná vált és széjjelszakadozott vallásos szükséglet előtti újabb fegyverletételét a maga társadalmi feltételektől függő újszerűségében kell felfognunk. Világosan láthatjuk ezt, ha eme erőt a még mindig erős katolikus egyház erőtlenségével hasonlítjuk össze, amely, mint láttuk, teljesen képtelen egy olyan neki megfe-

lelő egyházi művészet létrehozására, amelynek bármiféle köze volna a művészethez.

Ezáltal szükségképpen erőteljesen letompul mind az alkotó, mind a befogadó igazi esztétikai érzékenysége. E megállapítás ma fölöttébb eretnek kicsengésű, mert talán sohasem fecsegtek annyit, még a teljes laikusok is, a művészet technikai vonatkozásairól, mint éppen ma, és sohasem játszottak az irányzatok létrejöttében és vetélkedésében ilyen döntő szerepet a merőben technikai eljárásmódok, újítások stb.; az úgynevezett tachizmus például nem más, mint egy művészeti elvvé felfújt technikai eljárás. De a művészet történetében nem egyedüli eset, hogy csaknem kizárólag a tisztán technikai problémák állnak előtérben, és ez elhomályosítja a lényeges formai kérdések iránti érzéket. Mivel ezt a kérdést különféle összefüggésekben, utoljára az allegóriánál, tárgyaltuk már, most csak e sokrétű komplexum egyik oldalát emeljük ki, nevezetesen a tudomány és a művészet viszonyát. Bizonyára nem véletlen, hogy amikor a legélesebb harcok dúltak annak érdekében, hogy a tudományt és a művészetet igazán megszabadítsák a teológia szolgálatától, az újszülött tudomány legfontosabb előharcosai – elég Galileire és Baconra utalnunk – eleven érzéket árultak el a művészet igazi sajátossága iránt. Ez a viszony napjainkban összekuszálódik, főként azért, mert a pozitivista szemléletmód magukra a művészekre hatást gyakorolt. Az ilyen társadalmi állapotok legyengítették a művészeknek azt a képességét, hogy az emberek és az emberi viszonylatok ábrázolásának immanens dialektikájából minden olyan korábbi meghatározást kibontakoztassanak, amelyre a műalkotásegyéniségnek szüksége van, és ez oda vezette őket, hogy a művekbe pótlék, töltelék, lekerekítés stb. gyanánt tudományos kategóriákat kebeleztek be. Ezek az idegen szférából kölcsönzött, mindig szervetlenül alkalmazott elemek kettős funkciót szoktak betölteni: először is arra szolgálnak, hogy a magában véve gyenge, többé már nem igazán teherbíró kompozíciós alapot a kívánt módon megszilárdítsák, másodszor: ott, ahol a költött részletek saját erejükből nem tudják a jelenségek egyedi és pusztán partikuláris elemeit szervesen felnöveszteni a különösség, a tipikusság világába, a valóság beillesztett (később úgy mondták: belemontírozott), tudományosan állítólag igaznak hitelesített darabjaival akarták e hézagokat betömni. A művészetnek ez az általtudományossága tehát szorosan összefügg a partikularitásban való megrekedéssel. Már Zola életművében is megfigyelhető mindkét elv. Noha egy ideig

nagyon erőteljes volt a hatása, noha az úgynevezett „új dologiság" („neue Sachlichkeit") ilyen nézetekre nyúlt vissza, noha a montázs használata olykor az egész művészeti gyakorlat elárasztásával fenyegetett, nem emiatt foglalkozunk most az ilyen tendenciákkal, hanem mert fontos szerepet játszottak annak az irodalomnak az átlagos gyakorlatában, amely történelmileg arra lett volna hivatott, hogy az avantgardizmussal szemben realista ellensúlyt adjon: a szocialista irodalomra gondolunk.

Az ilyen fejtegetéseknél természetesen igazi műalkotások, amilyen a *Csendes Don*, *Az új ember kovácsa* és még néhány más, szóba sem jönnek. De a sztálini elvek megszilárdulásának korában elharapódzott az a gyakorlat, hogy az irodalmi kompozíciókat nem a tipikussá emelt egyének egyedi sorsából bontakoztatták ki szervesen, hanem ellenkezőleg, egy tudományos (vagy áltudományos) tézisből indultak ki, és az alakokat és sorsukat e tézis tartalma és tendenciája szerint választották ki, csoportosították, látták el pozitív vagy negatív tulajdonságokkal stb. Ez szétrobbantja a művek esztétikai zártságát és egy – az ábrázolt világgal szembeállított – transzcendenciával szolgál helyette, csakhogy ez tartalmilag nézve nem valódi túlvilág, hanem evilági, földi létre irányuló tézis; nem irracionális-nihilista, hanem racionális-prakticista jellege van. Ezért ez az irodalom nem allegorizál, hanem csupán illusztrál; a művészi beteljesedés elveit éppen az avantgardizmus módszerével ellentétesen mellőzi. De éppen ezért az ilyen illusztrációra kész és a művészet szempontjából elvont téziseken alapuló irodalom nem alkothat realista ellenerőt a más szempontból elvont, allegóriára törő tendenciával szemben. Mert bármennyire különböznek is a két irányzatban a megformálás összes elvei, az elvont alap és az absztrakcióban való kicsúcsosodás mindkettőjüknél azzal a következménnyel jár, hogy az alakok, a helyzetek és a tárgyak partikulárisak maradnak. Ez a szocialista irodalmon belüli ábrázolásmód természetesen szintén tipikusságra törekszik. De ez nem költői, hanem tudományos-publicisztikai jellegű, ahol is a személyes, pozitív és negatív vonásoknak, amelyekkel egy ilyen típust ellátnak, szükségképpen pusztán partikulárisaknak kell maradniuk és legjobb esetben egy partikuláris ember tétova körvonalait adják, akinek – ezzel a közvetlenségével többé-kevésbé egybehangzóan – egy társadalmilag meghatározott állásfoglalások apriori kész rendszerébe beillesztett típus funkcióját kell betöltenie. Nagyon gyakran úgy tűnik, ezeket a pozitív vagy negatív vonásokat egyszerűen csak ráragasz-

tották az elvont típusra. A szocialista irodalom – sajnos – jelentékeny részének ezt a művészi gyengéjét már csak azért is hangsúlyoznunk kellett, mert ennek az irodalomnak azt a történelmi funkciót kellett volna betöltenie, hogy az ember allegorikus megsemmisítésével szemben, amely a polgári irodalom uralkodó áramlataiban figyelhető meg, megmentse és az emberiség öntudatának alkotóelemévé tegye a mai ember igazi, művészi-realista képét. Ezt tették, még a szocializmus győzelme előtt, Gorkij és Andersen Nexö, és ezt teszik ma is a szocialista realizmus kiemelkedő képviselői. Ugyanis a jelennel kapcsolatban, akárcsak történelmileg a vallás és a művészet nagy reformáció korabeli válságáról szólva, azt lehet és kell nyomatékosan hangsúlyoznunk, hogy e két korszakot sohasem jellemezte kizárólagosan a realizmus gondolatának az az elhomályosulása, amely látszatra és a felszínen meghatározta őket. Persze az elmúlt „zűrzavaros korokban" éppen a közvélemény előtt is legnagyobb mértékig felmagasztalt művészek keresték a realizmushoz vezető utat, ma pedig egészen ellentétes értelmű hívó szó harsan. Ezzel szemben nem ismételhetjük elég gyakran, hogy a mi korunk mégis Thomas Manné és Bartóké, Brechté és Makarenkóé, Roger Martin du Gard-é és Arnold Zweigé stb. volt, és ma is az, és hogy az avantgardizmusnak az amorf és minden művészi tárgyiasságot szétromboló időszerű vallásos szükséglet előtti fegyverletétele csak epizód a világtörténelmi értelemben vett művészi fejlődésben.

IV. A felszabadulás alapja és perspektívája

Itt mégoly fontos egyedi mozzanatok történetéről vagy kritikájáról sem beszélhetünk, hanem csupán az elvi esztétikai kérdésekre térhetünk ki. Jelenlegi problémánk szempontjából különösen hangsúlyoznunk kell az evilágiság bizonyos oldalait. Ez a művészetben korántsem csak a transzcendencia elvont tagadása, hanem valami nagyon aktív, pozitív és alkotói mozzanat is: az evilágiság a műalkotásegyéniség zárt, immanens „világába" bevon minden – a feldolgozandó életanyagban valamiképpen mindig meglevő – transzcendenciát, és maradéktalanul egybeolvasztja az élet összes többi, természete szerint evilági elemével a mindenkori egynemű közeg áramában. Vagyis mindaz, ami az emberek életében, gondolataiban, érzéseiben, esetleg egészen vagy félig mitikus elképzeléseiben és képzelgéseiben stb. az emberi létezésben

működő transzcendencia mozzanata, fétis a művészet számára, amelyet tiszta emberségben, emberi viszonylatokban, szubjektív érzésekben, szenvedélyekben vagy gondolati műveletekben kell feloldania. E tartalmak, mint az emberek földi létezésének belső alkotóelemei ezáltal válnak – más út nem létezik! – érzékletessé, és így mutatkozhatnak meg valódi jelentőségükben az emberek előtt. A műalkotás magáértvalóságának az emberiség fejlődése szempontjából való jelentősége és értelme éppen abban rejlik, hogy minden, ami az emberi életben előfordul, nyomóssá válik benne, lekerekedik ezen az életen belül, minden meghatározása a mindenkor konkrétan lehetséges tökéletességig bontakozik ki, de mindig az ember életéből, saját világával kapcsolatos viszonylataiból emelkedik ki, és maradéktalanul fel is oldódik benne. A művészet ezt a küldetését adekvát módon csak úgy töltheti be, ha a magáértvaló esztétikai kategóriájában erőteljes formai tényezők válnak hatékonnyá. Ugyanis az itt követelt beteljesedés sohasem jelenti egyszerűen a mindenkori – esetleg mégoly jogosult – emberi vágyak kielégítését, hanem „csupán" azt, hogy az emberi törekvések felléptük minden pontján beteljesíthetik az emberek akkori konkrét lényegét. Ez magában az életben csak kivételesen, csak ritka, különösen szerencsés szubjektív és objektív feltételek között következik be. Csupán az esztétikai visszatükröződésben, a művész lángeszében jött létre egy olyan organon, amely az ember életének ezt az egyébként rejtett, ember alkotta értelmét érzékletessé tudja tenni. Mindegy, hogy ez az értelem tragikus vagy komikus, örvendetes vagy sok borzalmon keresztül haladva épületes-e, mindig az ember saját, mindenkori, konkrét erőinek eredménye, és mivel a műalkotásegyéniségek magáértvalója mindent, ami nem ebből a forrásból ered, tehát minden abszolút transzcendenciát elutasít magától, ebben mint kategóriában az emberi nem legmélyebb világigenlése fejeződik ki, öntudata, amelyet az táplál, hogy – mint emberi nem – ura a saját sorsának.

E kategória tartalmi gazdagságának megértése érdekében egy ideig formai oldalát kellett az előtérbe állítanunk. De a valóban nagy művészet tartalma és formája nem szegény kifejezett vallomásokban, amelyekben a művészetnek ez az emberi hivatása teljes tartalmi nyíltsággal hangot kap. A Prométheusz-monda, és az a forma, amelyet Aiszkhülosznál öltött, valamint Szophoklész *Antigoné*jának az ember hatalmáról szóló híres kórusa – a homéroszi ábrázolásról nem is beszélve – az első nagy vallomások, amelyeket

az antik Hellász tett virágkorában az emberek eme emberi életben gyakorolt immanens teljhatalmának. (Fontos bizonyítéka annak, amit az esztétikai magáértvaló értelméről kifejtettünk, hogy ennek az érzületnek éppen az Oidiposz költője adott hangot.) Az emberi élet immanens megvilágítása és transzcendens elhomályosítása közti nagy harcban a görög polisznak ez a heroikus bölcsessége természetszerűen nem tarthatta magát sokáig mint eszményi-erkölcsi vezető; az emberiség prométheuszi tevékenysége már Vergiliusnál és Horatiusnál is, akárcsak a tragikusok kora előtt Hésziodosznál, az istenekkel szembeni gaztett hangsúlyát kapja, és a hellenizmuson, gnosztikán stb. keresztül ez az út szükségképpen vezet a háromszemélyű egyisten mindenható transzcendenciája előtti keresztény megalázkodásig. Az embernek eredeti félig állati létéből való feltámasztását már a *Genezis* kígyója révén a Sátán művének értelmezték át, miközben persze egy elfeledett ellenállás távoli, eltűnt jeleként újból és újból kísérteni kezdett a legenda a legszebb bukott angyalról, Luciferről, akinek neve „Fényhozó"-t jelent. A Sátán transzcendensen gonosz elv marad még Danténál is, aki az elkárhozottakat és az üdvözülteket egyaránt, sorsukkal együtt és a színtér ellenére, egy földi immanenciára vezeti vissza. De már Miltonnál Lucifer istenítése szétrobbantja a teológiai kereteket, és az emberi-prométheuszi fények – mindegy, hogy akarva-e vagy akaratlanul – néhány helyen áttörik a transzcendencia komor felhőrétegét.

Goethe ifjúkori Prométheusz-költeményében az ember teljes autonómiájára való antik törekvés, két évezred tapasztalataival gazdagodva, ismét érvényre jut: „Én tiszteljelek téged? Miért?" kiált oda Zeusznak, de minden világon kívül álló istenre gondol, mindenre, amit az emberrel transzcendens módon, kívülről, parancsolóan állítanak szembe; azok az emberek, akiket ez a Prométheusz alkot, éppoly kevéssé fogják tisztelni istent, mint ő maga. A *Faust* egyaránt beteljesíti a jó és a rossz transzcendenciájának költői megsemmisítését. A Sátán persze eközben elveszti minden luciferi ragyogását, amelyben még az isten elleni lázadás túlvilági eredetének maradványa rejlett, és (egy kihagyott töredékben) egyszerűen az ember állati részének, a pucér arany iránti és nemi vágyának a megtestesüléseként jelenik meg. Ez a jó és a rossz transzcendenciája ellen folytatott szabadságharc a Dosztojevszkij-féle értelmezés után, amely közbülső állomásnak fogható fel, mindmáig utolsó és legmagasabbrendű formáját Thomas Mann *Faustus*ában kapta meg. Itt a sátáni elem már nem

több, mint kísérlet az egyénnek az emberiség általános sorsától való elválasztására, és e sors mindenkor csak mint az ember társadalmi tevékenysége jelenhet meg. Az a földi immanencia, amelyet a műalkotás magáértvalója formailag kifejez, itt már Adrian Leverkühn-nek és ezáltal közvetve az egész modern művészeti gyakorlatnak a konkrét sorsává vált; a magáértvaló lét emberiségi értelme itt már teljes tartalmi kiteljesedésében mutatkozik meg.

Leszögeztük már, hogy ebben a világ evilágiságáért folytatott harcban – világtörténelmi mértékkel mérve – a tudomány és a művészet objektíve szövetségesek. A valóság dezantropomorfizáló visszatükröződésében persze az immanencia nem jelent többet, mint egyszerűen az objektív magánvaló visszatükröződését. Ebből következik, hogy minden következetes tudományos gondolkodás számára valamennyi transzcendenciának eleve egy kissé pusztán átmenetinek kell lenni, azt kell jelentenie, hogy a megismerésre még nem került sor, de ha az emberek, a társadalom megteremtik az immanencia megismerésének szubjektív feltételeit, akkor ez mint transzcendencia még viszonylagos értelemben is azonnal megszűnik. Az immanencia tehát az emberi tudattól függetlenül létező valóság belső összefüggését jelöli, amely elvileg, persze nem az összes mindenkori gyakorlati-konkrét komplexum esetében, megismerhető és gondolatilag reprodukálható. Az immanencia a tudományos kifejtésben csupán e tényállás visszatükröződése. Amit a mindennapi tudat vagy a szubjektív idealizmus transzcendenciának szokott nevezni, az nem más, mint a magánvaló számunkravalóvá történő átváltozásának és átváltoztatottságának – átmeneti – hézaga és korlátja. Láttuk már, hogy az esztétikai visszatükröződésben miként vonják be a transzcendenciát egy emberi immanenciába; figyelemmel kísértük következményét is, nevezetesen azt, hogy az emberiség különböző fejlődési szakaszaiban a transzcendenciáról kialakított elképzelések vagy az ábrázolt emberek teljesen szubjektívvé vált sajátosságaiként jelennek meg, vagy legfeljebb valamiféle horizontot alkotnak, amely a tisztán emberi világot a távolból körülhatárolja; a társadalom természettel folytatott anyagcseréjében ama szakasz eredményeként jelennek meg, amelyet a mindenkori műalkotás ábrázol.

Bármennyire különbözik is egymástól a két visszatükrözési mód, az emberekre való visszahatásukban van egy fontos, közös jellemvonás: az érdekelt emberek mindkettőjükben, mindkettőjük

által túlhaladnak puszta partikularitásukon. A tudományos munka mozgósíthatja céljai számára az emberek különböző, partikularitáshoz szorosan kapcsolódó erőit, mint például az érdekeket, a becsvágyat, sőt a hiúságot is; de ezek szerencsés esetben is csak izgatószerrel szolgálhatnak a tulajdonképpeni tudományos munkához. De maga ez a munka parancsolóan megköveteli, hogy az ember felülemelkedjen a partikularitáson. A puszta partikularitás összes maradványa egyszerűen kiiktatandó hibaforrássá válik benne. A művészetben végbemenő mozgást az egyeditől és az általánostól a különösig már ismételten és behatóan megvizsgáltuk; azt is tudjuk, hogy a művészet általános katartikus hatása a befogadóban éppen ilyen irányú mozgást vált ki. Mindkettő túlmegy tehát a puszta partikularitáson, és ennek miléntje szorosan összefügg az elvont transzcendencia legyőzésének mindenkori módjával. A vallásos magatartásban viszont annak a kísérletnek az egyidejűségét és ellentétességét állapíthattuk meg, hogy a partikularitást (vagyis a teremtményszerűt, amely azonban, mint kifejtettük, a vallásokban az emberi szubjektivitás magasabb rendű tevékenységi formáit is átfogja) erőszakosan megsemmisítse, és ugyanakkor még a túlvilági megváltásban is megőrizze. Világos, hogy az ellentmondás itt mind objektív, mind szubjektív tekintetben végső soron kibékíthetetlen. A tudomány és a művészet – mindegyik a maga módján – arra törekszik, hogy radikálisan megszüntesse a látszatra objektíve adott transzcendenciát. Ezzel egyidejűleg magát az embert ki kell emelniük puszta partikularitásából, amelyben megrekedve szakadatlanul azt hiszi, hogy transzcendenciák veszik körül, és objektíve és szubjektíve a környező külvilágnak és saját benső világának öntevékeny urává kell tenniük őt. Eközben semmit sem veszít el az élet igazi tartalmából. Ellenkezőleg: éppen így hódítja meg azt. „Ha végtelenbe vinne vágyad – mondja Goethe – Minden irányban csak a Végest járjad".*

Az emberiség ilyen irányú mozgásának csak ritkán van tudatos programja; itt érvényes a mottónk: „Nem tudják, de teszik". De ebből sem puszta véletlenszerűség, sem teljes iránytalanság nem következik. Az emberi szabadság e legmagasabbrendű formája iránti vágy gyakran egy olyan társadalmi megbízatás döntő tartalmaként kristályosodik ki, amelynek kimondott jelszavai ellentmondanak e tartalomnak, mint ez a festészetben történt Giot-

* „Willst du ins Unendliche schreiten, / Geh nur im Endlichen nach allen Seiten."

tótól Michelangelóig. A természettudományokban, ha világtörténelmi irányvonalukat tekintjük, szintén megtalálható egy egységes világkép felé való fejlődés, amely ügyet sem vet az olyan ideológiákra, mint amilyen például a neopozitivizmus. De a legvilágosabban ez a törekvés – ismét: függetlenül attól, hogy vajon tudatos-e és ha igen, mennyire tudatos – a gyakorlati életben nyilvánul meg. Bármit gondol vagy érez is a dolgozó ember a saját teljesítményéről; a legtágabb értelemben vett munkafolyamat objektív dialektikája, feltételei és következményei révén szükségképpen létrejön az emberek egymáshoz való viszonylatainak és egyúttal egy mindig helyesebben megismert külvilágnak és e kettőt közvetítő tárgyaknak immanensen zárt, elvileg végérvényes transzcendenciát nem ismerő, tisztán evilági kapcsolata. De az ilyen rendszerekben élő és működő emberek magasabb tudatformáikban és főként az etikában újból és újból arra törekszenek, hogy túljussanak az emberi továbbfejlődés és önkiteljesedés összetartozó objektív és szubjektív korlátain, egy abszolút transzcendenciának az objektív realitásba való beleképzelésén, a szubjektivitásban rejlő puszta partikularitás korlátozottságán, és kettőjük metszéspontján, az emberekre vonatkoztatott teológián.

Csak azért jeleztük ezeket a tendenciákat, hogy azoknak a mindig és mindenütt működő erőknek a tüneteit megmutassuk, amelyek a történelem folyamán a művészettel szembeni társadalmi megbízatás kialakulásához hozzájárultak. Eredményük egyebek között az ember hatalma és nagysága mellett tett költői vallomások ama ragyogó sora Homérosztól Thomas Mann *Faustus*áig, amelyet az imént számláltunk röviden elő. Minden igazi műalkotás antiteodicea a szó szoros értelmében. Ugyanis, az objektív igazságnak megfelelően, az ember és a külvilág viszonylatainak, az ember benső életének, az ember önmagával kapcsolatos magatartásának olyan elrendezését adja, amelyben a valóság eme objektív kölcsönös vonatkozásai a mű kiteljesedésének alapjaiként jelennek meg, olyan tartalmak visszatükröződéseiként, amelyek az emberi élet szempontjából objektíve tipikusak, és ezért a műalkotás-egyéniségben tipikus, különös formájukat veszik fel. Az esztétika összes formai követelményei, amelyekről itt már részletesen beszéltünk, nem mások, mint az emberiség ama legmélyebb vágyának spontán átélhetőségét és kielégítését szolgáló feltételek, hogy önmagát, saját külvilághoz és önmagához való viszonyát aktívalkotói, igazságnak megfelelő öntükrözésben megismerje, vagyis hogy saját valóságát, saját lényegét mint a világ tőle független lét-

té vált képmását sajátítsa el. E tükröt, hogy Hamlet szavaival éljünk, a művészi alkotásban teleológiailag állítják elő. Ebben magában véve nincs különbség a művészi alkotó tevékenység és a többi munka között; hiszen minden munka lényegét tekintve megszüntethetetlenül teleológiai jellegű. De míg minden valóságos, a külvilágra gyakorlatilag ható munka spontánul, visszavonatkoztatott önreflexió szükségszerűsége nélkül valósíthatja meg ezt a lényegét, és az ebből adódó teleológiával kapcsolatos világnézeti következtetéseknek magát a munkafolyamatot nem kell érinteniük, a művészi alkotásnak, ha a művészi kiteljesedés csődjét el akarja kerülni, szakítania kell a mindennapok célfétisével. Ez, mint láthattuk, objektíve, a művész akaratától és gondolkodásától függetlenül, azt jelenti, hogy a művészet szakít a vallásos szükséglet alapjaival. Mivel a művészet a közvetlenül ábrázolt világ – abszolúte nézve – mindig kis körében, Lessing kifejezésével élve, az Egész árnyékképét adja, az ábrázolt objektív összefüggésekből eltűnik az események egyedi, partikuláris emberekre való szubjektivista összpontosítása, és ahol ezek mint ábrázolt tárgyak megjelennek, pusztán egy partikuláris Én szubjektív elképzeléseit képviselik, amelyeket az események valódi menete szakadatlanul megcáfol.

Mivel a művészet a tipikusságba emeli alakjait és ezek sorsát, mivel így a befogadókban katartikus hatásokat ér el, az általa megformáltat és az ezt önmagába felvevőt a különösség szintjére emeli, arra kényszeríti, hogy legalább a műélvezet időtartamára legyőzze saját partikularitását. Tanulságos, ha Szophoklész *Oidipuszát* ebből a szemszögből vizsgáljuk meg, mint az objektíve szükséges eseménysorozatnak a szubjektív és szubjektumra vonatkoztatott sejtések és az ezekből létrejövő intézkedések felett aratott diadalát. Amikor az *Oidipusz Kolonoszban* az egész tragikus történéssort – post festum – értelmesnek tünteti fel, akkor a költő nem hagy kétséget afelől, hogy a résztvevő szubjektumnak – aki korábban az őt elnyomni látszó külvilág puszta tárgya volt – az eseményeket önmagára vonatkoztató értelmezése csak a szubjektum számára lehet példamutató; az objektív élettények értelmetlenségének ilyen lelki megszüntetése mindig elutasítja azt az igényt, amely magukban e tényekben egy teleológiailag az emberekre célzó objektív oksági viszonyt akar látni. Maga az emberiség kölcsönöz az emberek saját életének értelmet: ennyiben minden igazi költemény antiteodicea. Nyilvánvalóan ugyanezt viszi végbe a zene emberi-belső lényege. Mivel mint az érzések meg-

kettőzött képmása szükségképpen eleve kiiktatja az ezeket kiváltó partikuláris indítékokat, és az emberek ezekre való pusztán partikuláris reagálásait, mint tiszta zene egyáltalán nem képes arra, hogy puszta partikularitást fejezzen ki; azok a félelmek és remények, kétségbeesések és felszabadulások, amelyeket a világ az emberekben kibontakoztat, szükségképpen egy olyan emberi szubjektivitás életkörnyezetében mozognak, amely az életnek magasabb értelmet tud kölcsönözni. És amikor az építészet egy a mindenkori embernek megfelelő teret alkot, akkor ez – a tudatos élményben is – olyasvalami, amelyet az embernek önmagáért is mint vele érinthetetlen objektivitással szembenállót kell felfognia, másrészt átéléséből el kell tűnnie minden negatív és minden privát elemnek; az építészet, ha igazi művészet, csak az ember emberiségi oldalaihoz fordulhat. Általánosságban szólva: a művészi értelmezés – és ábrázolni annyi, mint értelmet adni – csak akkor lehetséges, ha formailag a tipikusba, a különösbe emelkedik, ha tartalmilag az emberi nem öntudatra ébredése számára érvényes tárgyat tud elővarázsolni.

Ebből a szempontból ismét kiviláglik, hogy a realizmus, mint kimutattuk, nem speciális stílus a sok egyéb stílus között, hanem minden egyes valódi alkotás művészi alapja. A műalkotás magáértvalója, mint a számunkravaló és a magánvaló dialektikus egyesítése, mint magánvaló lét, amelynek lényege kizárólag a hatás lehetőségén alapul, mint visszatükröződés, amely egy újonnan megalkotott, önhatalmú létté húzódik össze, csak akkor valósulhat meg, ha tartalma az élet igazságának reprodukciója, amely a legcsekélyebb mértékben sem veszi figyelembe, hogy igazolható-e ez az igazság mint a részletek tükörképe; sőt eleve elutasítja a realitással való egybehangzás minden ilyen kritériumát. Mivel minden jelenség közvetlen megjelenési formája partikuláris, a részletekben összehasonlítható képmásoknak a jelenségeknek erre az oldalára kellene irányulniuk. A valódi művészetnek viszont mint a lényeges, az emberiség ügyére irányuló mozzanatok visszatükröződésének nemcsak a maga egészében, hanem valamennyi részletében is túl kell vezetnie mindenféle partikularitás szintjén. Még ha úgy látszik is, hogy egy tárgy pontosan megfelel annak, amit ábrázol, e megfelelés valójában mégiscsak látszat; ténylegesen a hangsúlyok, az arányok, a szélesebb és mélyebb összefüggésekbe való beillesztések stb. itt is olyan tárgyiassági formákat alkotnak, amelyek határozottan eltávolodnak minden partikularitástól. Ha tehát, a legeslegáltalánosabb értelemben, minden

művészet realista, akkor nincs semmi, ami olyan gyökeréig változatos lenne, mint azok a kifejezései eszközök, vonatkozási rendszerek stb., amelyek történelmileg egy mindenkori realista stílust lehetővé tesznek. E változás mozgástere az ábrázolás közegében olykor oly nagy, hogy az egyik kor a másik eszközeit egyenesen saját realista kifejezésmódja akadályának tekintheti, és gyakran nagyobb távolság szükséges ahhoz, hogy egy ilyen művészetet is újból realistának tartsanak. (Lessing, illetve Gottfried Keller a tragédie classique-ról.) Másrészt minden olyan tendenciának, amely a forma felbomlasztására, a mű magáértvalójának szétrombolására irányul, a naturalizmushoz kell közelednie, a valóság partikuláris elemeit művészileg feldolgozatlanul kell esztétikai szándékú komplexumaiba beépítenie, még akkor is, ha egy minden realitástól való radikális elfordulást prédikál. Gondoljunk csak a montázsra, ahol is teljesen egyre megy, hogy vajon nyers statisztikai adatokat illesztenek-e be egy regénybe, vagy anyagdarabokat, üvegcserepeket stb. ragasztanak egy képre; még a geometrizmus is puszta, persze elvont partikularitássá válik, ha nem gyakorolhatja, mint a tudományban (vagy a régi díszítőművészetben) a maga világot meghódító funkcióját. Láttuk már, hogyan függ össze az elvont partikularitás az avantgardisztikus, üres transzcendenciával. Magától értetődik, hogy mindkettő szétrombolja a mű magáértvaló létét.

Csak ezzel a felismeréssel kerekedik le, amit korábban a műalkotásegyéniségek magáértvalójának formai jellegéről mondtunk. De az esztétikai magáértvaló e formális természetének – szintén szükségszerűen és elvileg – minden esetben specifikus, a mindenkori megformálás számára egyedül lehetséges tartalma van; itt is beigazolódik, hogy az esztétikai formának mindig egy meghatározott konkrét tartalom esztétikai formájának kell lennie. Az az általános alapelv, hogy az esztétikai magáértvaló mindenkori formáját a konkrét tartalomhoz való feltétlen kötöttsége határozza meg, a realizmus imént tárgyalt legáltalánosabb fogalmára utal vissza. Sok művész és egzaltált műbarát ragaszkodik ahhoz a tarthatatlan illúzióhoz, hogy egy műalkotás annál szilárdabban áll meg a maga talpán (annál inkább magáértvaló), minél kevésbé vonatkoztathatók elemei és ezek közvetítési módjai az objektív valóságra. Az öncsalás abban rejlik, hogy szerintük a valóság ábrázolása – és a legszélsőségesebb „absztrakció", a legmerevebben befelé fordított szubjektivitás is tartalmaz végső soron ilyen szándékot – a valósággal meg nem egyezve is önállóan fennmaradhat;

az ilyen alkotás sokkal jobban függ a közvetlenül felvevő befogadóktól, mint a valóság ténylegesen realista visszatükröződése: ez ugyanis a tulajdonképpeni tárgyhoz, saját, csak belső igazsága érdekében kialakított immanens zártságának ehhez az igazságához is folyamodik, míg az előbbi csupán egy szubjektum lelkiállapotát rögzíti, amelyet más szubjektumok elfogadhatnak vagy elvethetnek anélkül, hogy a döntés valamiféle objektív szervével rendelkeznének. Hogy ez a legfelső fórum csak a történelemben nyilvánulhat meg, az ismét az esztétikai magáértvaló elemi szerkezetéből következik: folyvást egy mindenkori szakaszt kell képviselnie az emberiség öntudatának kibontakozásában. Tehát annak a kísérletnek, hogy a puszta szubjektivitásból, amely éppen ezért pusztán partikuláris, tökéletes művet varázsoljanak elő, mindig illúziónak kell bizonyulnia, és mindenütt egy transzcendencián kell alapulnia, amely persze jelenleg üres, és a Semmi a tartalma; az ábrázolt világban tehát mindent kiszolgáltat az önkénynek, és a magáértvalóvá válás igénye szükségképpen a semmiségben oldódik fel.

A szükségszerűségek ilyen – imént kifejtett – sorainak összekapcsolásából jönnek létre az esztétikai magáértvalónak, a valóság visszatükröződéseinek komplexumában egyedülálló szerkezetének, mint a számunkravaló és a magánvaló egységbeolvasztásának alapjai. Többnyire a műalkotásoknak ez a természete a végső oka annak, hogy a vallásos érzés félreismeri és elmarasztalja őket. Az eközben szükségképpen létrejövő magatartásmódot arra a trivialitásra redukálhatnánk, hogy a művészetben ábrázolt visszatükröződést a vallással, egy e vallás szempontjából egyedül megfelelőnek tartott, meghatározott morál visszatükröződésével vagy akár magával az objektív valósággal cserélik össze. De az ilyen, közvetlenül nézve banális, sőt komikus tényállások mögött gyakran valami olyasmi rejlik, ami több mint triviális. Vegyük példának a *Don Quijote* egyik ismert jelenetét, ahol a főhős egy bábjáték fenyegetett lovagjának a segítségére siet, és kardjával darabokra vágja a mórokat alakító bábukat. Közvetlenül természetesen itt is a búsképű lovag túlnyomórészt komikus rögeszméje fejeződik ki. De mint csaknem mindenütt ebben az emberiséget érintő heroikusan humoros regében, a közvetlen nevetségesség mögött jelentékeny háttér rejlik. Az esztétikai „játék" és a valóság összecserélésének természetesen itt is a maga közvetlenségében egy közönségességet kell lelepleznie, és ezért szükségképpen drasztikusan nevetséges. (Shakespeare-nél gyakori az ilyen komikum.) De

mint e történetben mindig, a nevetségesség előtere csak arra szolgál, hogy a hős állandóan tettre kész, kompromisszumokba soha bele nem bocsátkozó morális segítőkészségét kinyilatkoztassa. A komikum és a fenségesség elválaszthatatlan ebben a magatartásmódban. és ez ielenti itt e hatalmas költemény emberiségi alapját: költőjének mélyen normális lényét, aki pontosan tudja, hogy az emberi nemnek „milyen utakat kell megtennie, s aki ezért éppolyan pontosan tudja azt is, hogy e fejlődés szükségképpen előrehajtó erőivel való szembeszegülés még akkor is múlhatatlanul mindig nevetséges, ha szubjektíve a legtisztább motívumokból ered.

Cervantes ebben a jelenetben minden olyan vád ősképét ábrázolja, amely a művészetet hazugságnak, csalásnak, pusztán szemfényvesztő, frivol játéknak tünteti fel. Magát a kérdést már különböző korábbi fejtegetésekben érintettük. Most csak azt kell röviden megvilágítanunk, hogy a művészet elmarasztalásának ez a specifikus módja miként függ össze magáértvalójával és ennek filozófiai s erkölcsi hátterével. A szemrehányás mindenütt, ahol csak némiképpen is komolyan veendő forrásból származik, és nem lapos filiszterség eredménye (amire főként a romantika szokta a művészet minden világnézeti elutasítását visszavezetni), főként a vallásos magatartásmódnak mint egyedül lehetséges, egyedül adekvát magatartásnak az abszolutizálásából jön létre, ami egyidejűleg minden másnak mint tévelygő, eretnek, erkölcstelen stb. viselkedésnek az elvetésével jár együtt. Már ebből is látható, hogy minden ilyen állásfoglalás alapjában véve ugyanazt a „modellt" mutatja, amelyet az imént Cervantesnál megállapítottunk, természetesen azzal a különbséggel, hogy csupán a hős alakja tűnik ki belőlük, költőjük átfogó állásfoglalása nem. Így – hogy e problémát csak egyetlen példával világítsuk meg – Boëthius híres művének kezdetén az igazi vigaszt képviselő hölgy, aki a szerzőt felkeresi és művészi foglalatosságok közepette találja, így beszél a költészet hatalmaihoz: „Ki engedte be e színpadi ringyókat ehhez a beteghez, hogy ne csak ne csillapítsák gyógyírral a gyötrelmeit, hanem édes méreggel táplálják is? Ők-e azok, akik a szenvedélyek terméketlen bozótjával az ész gyümölcsöket érlelő magvait megölik, és az emberek szellemét a betegséghez szoktatják, ahelyett, hogy megszabadítanák tőle?"[70] Boëthius itt e vita egyik lé-

70. Boëthius, *Trost der Philosophie.* Dietrich-gyűjtemény, Lipcse 33. köt. 3.

nyeges mozzanatát – vallás felé forduló oldalát – érinti: a művészet tárgyának evilágiságát, és szükségszerű hatásának ezzel szorosan összefüggő közvetettségét és sokértelműségét. Mert míg a vallás és az erkölcs is – mindegyik a maga módján – közvetlen követelésekkel közeledik az emberekhez, ezekhez képest – mint annak idején láttuk – a művészetek legmegrendítőbb hatása is fölöttébb bonyolult. Még a katarzis is lehet negatív jellegű, és még ahol nem ez a helyzet, a művészi hatás Utánja ott is pusztán annyit jelent, hogy a befogadó az életbe visszatérve intenzívebb és elmélyültebb készséget mutat a magasabbrendű iránt, de korántsem jár ez szükségszerűen azzal a szilárd elhatározással, hogy el is éri ezt a magasabbrendűt. Ez azt jelenti, hogy a művészet és az erkölcs így létrejövő konfliktusa – világtörténelmileg nézve – lényegében epizodikus, korántsem e két magatartási mód lényegéből következik; még egy olyan rigorózus etikus sem látott itt megszüntethetetlen ellentmondást, mint amilyen Kant volt.[71]

Annál kibékíthetetlenebb a művészet és a vallás összeütközése. Boëthius a maga álláspontjáról jogosan látja úgy, hogy a művészetekkel való foglalkozás az embert életből származó és élet felé forduló szenvedélyeinek immanenciáján belül tartja fogva, és – az emberség kiteljesedésének minden ilyen útját élesen elutasítva – egyáltalán nem vizsgálja meg, hogy itt e szenvedélyekbe való további belebonyolódásról van-e szó, vagy pedig arról, hogy az ember sajátos módon megszabadítja-e önmagát tőlük; hiszen eleve elveti, hogy az ember kiteljesedhet a saját erejéből. Ezt az állásfoglalást megismertük már Dionysios Areopagitánál, aki az allegorikus-transzcendens ábrázolással szemben álló művészi ábrázolás veszélyét abban látja, hogy ez az embereket a földi szférában tartja meg, míg az előbbi a vallásos odaadáshoz vezet; amikor Tertullianus elutasít minden katarzist, akkor állásfoglalásának ugyanez az alapja; és erre épül fel a költő-egzisztencia kierkegaardi elvetése is. „Keresztény szempontból nézve (az összes esztétika ellenére) minden költő-egzisztencia bűn, a bűn: hogy valaki költ ahelyett, hogy lenne, hogy valaki csak a képzeletében foglalkozik a jóval és az igazzal, ahelyett, hogy az lenne, vagyis egzisztenciálisan arra törekedne, hogy az legyen."[72]

Tehát azok a különböző ítéletek, amelyek a művészetet mint

71. Kant, *Kritik der Urteilskraft*. 59. §.

72. S. Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*. Kierkegaard, *Gesammelte Werke*. VIII. köt. Jena 1910.

csábítást, mint csalást stb. marasztalják el, mindenkor az éppen adott történelmi helyzetből és különösképpen a vallásnak a mindenkori társadalmi rendszerben elfoglalt helyéből nőnek ki. Művünk kereteit szétfeszítené, ha ezt akár csak jelzésszerűen is vázolnánk. Csak a – minden különbözőség ellenére – közös vonásra kellett utalnunk, hogy újból, új szemszögből láthassuk: e támadások mindig a mű magáértvalója, ennek feltételei és következményei ellen irányulnak, tehát az esztétikai visszatükröződés és tételezés lényegének alapjait támadják. Ezért a vallásnál és a művészetnél a világszemlélet elvileg ellentétes módjairól van szó, amelyek tételezési módjuk alapvető objektív szándékában egymást elvileg és kölcsönösen tagadják.

A tudomány és az etika – elvileg – egészen másként viszonyul a művészethez. Itt éppen a konvergáló, az egymást társadalmilag-emberileg kiegészítő tendenciáké az elvi túlsúly; ez természetesen ismét nem zárja ki, hogy meghatározott társadalmi körülmények között konkrét ellentétek ne merüljenek fel, sőt ezek olykor elvi tagadássá merevedjenek. (Csak arra emlékeztetünk, hogyan foglalt állást sok Szókratész előtti filozófus a művészettel kapcsolatban.) Mind e három területet az evilágiság köti össze. A tudomány és a művészet egyaránt az emberiség szerve, amelyet ő maga arra a célra hozott létre és helyezett állandó működésbe, hogy ezt a világot a maga számára meghódítsa; ez azt is magában foglalja, hogy szakadatlanul olyan jelenségeket tesznek hozzáférhetővé, amelyekről az emberek hosszú időkig azt hitték, hogy nem foghatók fel evilági jelenségekként. A transzcendencia tehát, mint láttuk, mindkettőjük számára puszta látszattá válik. A tudományban ez a folyamat úgy játszódik le, hogy a transzcendenciát pusztán viszonylagosnak, a megismerés átmenetileg még el nem ért szintjének fogják fel.* A művészetben a transzcendencia, amint szintén láttuk, objektíve folyton a mindenkori történet jelzéseként, és a direkt vagy indirekt módon ábrázolt emberek ezáltal determinált pszichológiájának, világfelfogásának stb. alkotóelemeként jelenik meg, és ezáltal – igaz, hogy a tudománytól teljesen eltérő módon – szintén relativizálódik: az immanencia itt azáltal, hogy egy végső soron immanensen zárt világkép alkotóelemeként jelenik meg, történelmileg relativizálódik. Így hát – világtörténelmileg nézve – a tudomány és a művészet az emberiség olyan szerve, amelyet maga alkotott meg, hogy a valóságot önmaga számára meghódítsa, önmagának alávesse, hogy a magánvaló létet az emberi nem tartós, mindig rendelkezésre álló tulajdonává, a szó legtágabb értel-

mében vett számunkravalóvá változtassa át. Közvetlenül persze az egyes egyéneknek kell ezt a feladatot végrehajtaniuk. De az egyes emberek csak akkor tudnak ezen gyümölcsözően dolgozni, ha (az összes már tárgyalt közvetítésen keresztül) legalábbis megközelítik az emberiség ügyének azt a szintjét, ahonnan egyedül vehetők észre és foghatók fel a tudomány és a művészet igazi problémái; ha képesek arra, hogy bensőleg saját közvetlenül adott partikularitásuk fölé emelkedjenek.

Mindezekben a kérdésekben a tudomány és a művészet megszüntethetetlen ellentétben áll a vallással. Ezt az elméleti megállapítást a legcsekélyebb mértékben sem gyengíti le, hogy hosszú időkig hallgatólagos kompromisszumokon alapuló, szakadatlan gerillaharcokkal tarkított együttélésre került köztük sor. Már az abszolútságnak és a feltétlenségnek az a specifikus jellege is, amelyre a vallásos kinyilatkoztatás jogot formál, azzal jár, hogy a tudomány és a művészet csak szolgálhatja a vallást, de ez egyenjogú társának sohasem ismerheti el őket; a vallás szellemi és társadalmi hatalmának jelenlegi erőtlensége ezt az elvet messzemenőkig gyakorlati hatástalanságra kárhoztatja ugyan, de ez mit sem változtat az elvi viszonylaton. A vallás szellemi hatásköre ily módon mind objektíve, mind szubjektíve visszaszorul. A folyamat objektív oldala ősrégi: a valóság bizonyos részeit, amelyek szempontjából korábban a vallásos kinyilatkoztatás bizonyos mértékig egyesíthetőnek látszott az általános tapasztalattal, szakadatlanul beillesztik egy tudományos világképbe, amely teljesen immanens evilági magyarázatot ad nekik, és ezzel szögesen szembeállítják őket a vallásosan kinyilatkoztatott világképpel. Bárhogyan tagadja is ma tekintélyes számú polgári tudós és filozófus egy egységes-tudományos, tehát immanens evilági világkép lehetőségét: a kopernikusi csillagászattól mégis folyamatos vonal vezet Darwinon, azon a hegeli–marxi–engelsi elméleten, amely szerint az ember maga alkotta meg önmagát munkája segítségével, a társadalom létrejöttéről szóló morgani–marxi felfogáson keresztül azokig a jelenlegi, egyre több kilátással kecsegtető elméletekig, amelyek a szervetlen anyagból akarják az élet genezisét feltárni. E folyamat általános világnézeti hatását az agnosztikus-pozitivista utóvédharcok meglassíthatják ugyan, de végérvényesen bizonyára nem tarthatják fel.

Ez azonban csak a világnézeti fejlődés objektív összetevője, és az emberi civilizáció korszakát betöltő, évezredekig tartó szellemi harcok tapasztalatai nagyon világosan bizonyítják azt, hogy

mindezzel lerakták ugyan az evilági világnézet felettébb fontos, sőt nélkülözhetetlen alapjait, de ezeket az embereknek szubjektív módon is fel kell dolgozniuk, el kell sajátítaniuk, hogy valóban előidézhessék a világnézetnek egy örömtelien helyeselt evilágiságba való forradalmi átalakítását. A jelenlegi helyzet ebből a szempontból felettébb paradoxnak látszik. Korábban, amikor a külvilágban végbemenő jelenségek zárt, evilági értelmezésére még alig tették meg az első, szerény lépéseket, a görög filozófia máris átfogó módon fogalmazta meg ezt a követelést. A XVII. és XVIII. század gondolkodására vonatkozóan pedig Engels a következőket állapítja meg: „Az akkori filozófia legnagyobb becsületére válik, hogy nem zavartatta magát a természetre vonatkozó egykorú ismeretek korlátolt színvonalától, hanem – Spinozától a nagy francia materialistákig – kitartott amellett, hogy a világot önmagából magyarázza, a részletekben való igazolást pedig a jövő természettudományára bízta."[73]

De ez a probléma, ahogyan eredetileg a görögöknél felbukkant, sokkal szélesebb és mélyebb egy pusztán ismeretelméleti mérlegelésnél vagy akár természetfilozófiai értelmezésnél is. Főként etikai irányban kell ezt kibővíteni, és ezzel összefüggésben az új vonatkoztatottság is főként etikai: az a kép, amelyet az emberek a külvilágról és saját belső világukról kialakítanak, elsősorban ismereteiktől függ, attól, hogy mennyire tekintik át ezt a valóságot, és mennyire tudják mozgásait, változásait stb. előrelátni vagy akár befolyásolni. De mindezek a tapasztalatok, reakciók, sikerült vagy kudarcot vallott kísérletek vissza is hatnak az emberek érzelmi és gondolati életére, és a félelemtől a lelkesedésig a legkülönfélébb indulatokat váltják ki belőlük. A tudományosan kivívott világkép az emberi élet, az emberi gyakorlat s az ezzel foglalkozó emberi reflexiók szerves alkotóelemévé válik. Ez utóbbiak fontos helyet foglalnak el az élet összességére való emberi reagálások totalitásában, mert főként bennük és általuk tisztázódnak az embereket a világhoz fűző közvetlen indulatteljes, spontán viszonylatok, s öltenek elméletileg világnézeti jelleget, gyakorlatilag olyan magatartást, amelyre a Legyen-ek (Sollen), a kötelezettségek, a példaképszerűség vagy elvetendőség üti rá a bélyegét. Ebben az értelemben beszélhetünk arról, hogy a tudományos világkép befogadásának és a cselekvés nyomós motívumává való for-

73. Engels, *A természet dialektikája*. Marx–Engels *Művei*. 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 329. l.

málásának az etikai módja korántsem lehet közönyös, de még pusztán másodlagos kérdés sem egy világkép társadalmi kihatásainak szempontjából. Ez a világnézet és művészet, megismerés és emberi gyakorlat összefüggése szempontjából alapvető konstelláció mindmostanáig főként a görög etikában fejeződött ki. Vegyük Epikurosz kijelentését: „Nem szabadulhatunk meg az élet legfontosabb kérdéseinek tekintetében a félelemtől, ha nem ismerjük a világmindenség természetét, hanem csak mitikus jellegű sejtések mozgatnak bennünket. Ennélfogva a természet ismerete nélkül hamisítatlan örömérzetekig sem juthatunk el."[74] Epikurosz a helyes antik hagyományt követve megmutatja, hogy az olyan indulatoktól, mint amilyen a félelem, csak az ismeretek alapján lehet megszabadulni, hogy tehát csak a valóság jelenségeinek tényleges ismerete alapján alakítható ki az az etikai magatartás, amely az ilyen indulatok legyőzését azért tűzi ki célul még kedvezőtlen és baljós körülmények között is, hogy az ember a saját életének ura lehessen.

Nem nehéz világosan felismerni az ebben összekapcsolódó, de kettős gondolatmenetet és a modern etikákkal szembeni fölényét. Először is Epikurosz azt látja a legfőbb etikai értéknek, hogy ha az ember uralkodik a saját élete fölött. Az indulatok aszerint foglalják el az emberi személyiség mikrokozmoszában a maguk pozitív vagy negatív hierarchikus helyét, hogy az ember önmaga feletti uralmának elősegítésére vagy akadályozására szolgálnak-e. (Hadd emlékeztessünk korábbi fejtegetéseinkre, amelyekben Spinozának és Goethének a félelem és remény indulatairól vallott felfogását ismertettük.) De a félelem azoknak az indulatoknak a sorába tartozik, amelyek a vallásos szükséglet létrejöttében és megerősödésében igen fontos szerepet játszanak. Ha most egy etika eme indulat számára gondolati igazolást akar találni, akkor a félelem rögtön és szükségképpen teljesen ellentétes értékeléshez jut: ha abban nyilvánul meg, hogy az ember, akit hatalmába kerít, előle vagy a tárgy elől, amely kiváltja, a transzcendenciában keres védelmet (mint a még korlátlanul uralkodó vallásokban) vagy az indulatnak kiszolgáltatva, legalább egy – noha üres – transzcendenciára törekszik (mint sok modern vallásosan tételezett világnézetben), akkor az indulat pozitív értékhangsúlyt kap.

Mivel az újabb kori etika, különösképpen Kant óta, arra törek-

74. Diogenesz Laërtius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen.* II. köt. Berlin 1955. X. könyv. 143, 289. l.

szik, hogy legalább a vallásos szükségleteket, sőt sok esetben a vallásokat is tiszteletben tartsa, szükségképpen hiányzik belőle az a filozófiai következetesség, amellyel Epikurosz a megismerés és az etika összetartozását meghatározta. Ez már magánál Kantnál is a megismerés és az etikai gyakorlat tárgyilag megengedhetetlen, éles módszertani szétválasztásában nyilvánul meg. Ezzel az etika lényegileg az egyedi individuum szubjektív aktusára redukálódik, szükségképpen formalisztikussá válik, a tiszta szándék abszolút túlsúlyra jut a következményekhez és a feltételekhez képest is, amelyek között az etikai döntéseket meghozták. Mindezzel a modern etika elveszti azt a mindent átfogó világszerűségét, amely az ókorban jellemezte; minden etikumnak az egyedi ember életében folyvást bekövetkező pillanatnyi hic et nunc-ra való gyakran szolipszisztikusan tetszetős összpontosítása, amely az egzisztencializmusban tapasztalható, jellemzi ugyan a modern fejlődés szélsőséges pólusát, de ez szükségképpen fejlődött ki a fent jelzett magatartásból. Így a most szubjektíve megragadott etikai magatartás a vallásos szükséglet közvetlen közelébe kerül. Amennyiben e magatartás egyáltalán etikai még, természetesen fennmarad köztük egy dialektikus ellentmondás; mert bármennyire közelíti is például az egzisztencializmus egy múlékony partikularitáshoz az etikai aktust, bármennyire szemben áll is az eme aktust végrehajtó egyén a transzcendens Semmivel, a döntés szubjektuma mégis földi, evilági marad, és cselekvését vagy összekapcsolja vagy nem kapcsolja össze egy vallásos tartalommal. Az a világnézetileg tágas horizont persze, amely az etikai válaszokat Arisztotelésznél, Epikurosznál vagy Spinozánál jellemezte, feloldódik a légies űrben, amely a partikulárisan önmagába záruló egyént szükségképpen körülveszi; ez az evilág ezért teljesen elvont marad, és könnyen átcsaphat a mai vallásos szükséglet – éppoly elvont – üres transzcendenciájába.

Ha e vallás körül folyó harcokat, amelyek főként mint a művészet felszabadulásának, teljes önmagává-válásának mozzanatai érdekelnek bennünket, mai szemszögből vizsgáljuk meg, akkor kitűnik, hogy nyilvánvalóan – a középkor és a középkor végi történelmi forduló vitáitól eltérően – sokkal kevésbé magáról a vallásról, mint az emberi élet egészét minden oldalról szabályozó és irányító rendszerről van bennük szó, hanem elsősorban arról, hogy konzerválják-e vagy hagyják-e elhalni az – elvonttá vált, teljesen a szubjektumba süppedt – vallásos szükségletet. Ezért elegendő az olyan tudományos irányzatok számára, amelyek, a tudatosság bár-

milyen fokán, a vallásos szükséglet megőrzéséért lépnek sorompóba, annak a lehetőségnek a tagadása, hogy a tudomány objektív világképet adhat. Ha az objektív valóság lényegileg szubjektív, elvileg a partikularitás vagy az absztrakció szintjén tartott modell-elképzelések elvileg végtelen mennyiségévé hull szét, amelyeket legfeljebb prakticista módon kapcsolnak össze egymással, akkor ki lehet térni a vallásos kinyilatkoztatás és az objektív valóság közti halálos konfliktus elől, és elméletileg meg lehet menteni a szabad mozgásteret a vallásos szükséglet számára. Ezért elegendő, ha az elvont szándékokat ugyanazzal a céllal egy teljességgel partikulárissá vált szubjektivitásra vezetik vissza, ugyanis a morális egyén ezáltal tételezett tökéletes és tökéletesen elvont világnélkülisége – amelyet pittoreszk módon fejez ki Heidegger képe a belevetettségről, hiszen ez az ember minden Honnan?-ját és Hová?-ját radikálisan kiiktatja az emberi világból – éppúgy leszállítja a világismeret erkölcsi értékét, éppoly jelentéktelenné teszi ezt annak szempontjából, ami erkölcsileg érvényes, amilyenné a modern ismeretelmélet ezt az értéket a tudományos eredmények szempontjából teszi. Az erkölcsi döntések valóban megmaradó területe olyan közvetlen közelségbe kerül a vallásos szükséglethez, hogy a határok már alig vehetők észre: az erkölcsöt, akárcsak a vallásos magatartást, a partikularitás transzcendenciához való puszta viszonyává fokozzák le.

Ebben az összefüggésben bontakozik csak ki a modern művészet allegóriára való törekvésének társadalmi jelentősége. A legkülönfélébb tendenciák, amelyek szét akarják rombolni az élet valódi tárgyiasságát és főként e tárgyiasságnak az emberi nem földi-evilági sorsára való vonatkoztatottságát, a külső és benső emberi világot tükrözik vissza azáltal, hogy teljesen világnélkülinek mutatják ezt. Azt akarják, hogy a mai ember egyedüli valóságának az elvont partikularitás és az üres transzcendencia számítson, úgy hogy lényegének alapja és koronája ismét semmi más nem lehet, mint a vallásos szükséglet. Néhány olyan művészen kívül, aki mit sem törődve a jelenkor ilyen hangjaival, ragaszkodott az esztétikai visszatükröződés földi világszerűségéhez, főként Thomas Mann volt az, aki az ellenfelet a saját táborában kereste fel, hogy a leghatékonyabban küzdhesse le őt. Sokat beszélnek manapság a Thomas Mann és az avantgardizmus közötti párhuzamosságokról. Az igazság az, hogy a *Varázshegy* (sőt, tulajdonképpen a *Halál Velencében*) óta Thomas Mann újból és újból olyan témákba, helyzetekbe, alakokba, lelki magatartás-módokba fogott,

amelyek kortársainál az elvont partikularitás és az üres transzcendencia pőre kapcsolatához vezetnek. Azért teszi ezt, hogy minden esetben konkrét-emberi ábrázolás segítségével feltárja, hogyan bontakoztatja ki valójában a ténylegesen alapjukul szolgáló földi-evilági összefüggés a világ ilyen tükröződéseit és élményeit, és mi a valódi helyük, mi a hiteles értékük az emberek együttélésében. Sőt, a mitológiai témakör felvétele, mint a József-ciklus vagy a *Kiválasztott* esetében, és határszituációk választása, mint *A megtévesztett*ben, csak arra szolgál, hogy minden emberi szenvedélyt, gondolatot, érzést, amelyet egy ilyen valóság kivált, s amely közvetlenül az ilyen szituációk „modern" vonásait viseli magán, egy hiteles emberi világ ábrázolása útján a normális, evilági, földi valóságba vezessen vissza, és összességükből a mai ember „világát" építse fel; de nem olyan világot, amilyet a mai ember a maga spontán szorongásában és kétségbeesésében közvetlenül elképzel – mint ahogy ez ma általában történni szokott –, hanem úgy mutatja meg a mai világot, ahogyan a maga nagyságaiban és korlátaiban mint az emberiség fejlődésének alkotóeleme az emberiség öntudatában tükröződik. Ugyanaz, ami kortársainál költői szofisztikát fakaszt a vallásos szükséglet védelmének érdekében, nála ennek művészi cáfolatává növekszik, annak a lehetőségnek a segítségével, hogy ezek az érzések és gondolatok, helyzetek és sorsok is életre kelthetők, mint egy evilágban kiteljesedett, evilági élet elemei. Ez az akarat talán a legvilágosabban *A megtévesztett* cselekményvezetésében látható: a véletlenek nyers fordulataiból olyan helyzetek és összefüggések jönnek létre, amelyek közvetlen megjelenési formája látszatra éppen a partikuláris szubjektumra vonatkoztatott teleológia; ugyanolyan látszat keletkezik, amely az emberek reakcióiban a vallásos szükségletet szokta működésbe hozni. De Thomas Mann kompozíciója mindenütt nagyon erőteljesen és nyilvánvalóan az ellenkező irányba vezet: a véletlen véletlen marad, és az emberek élete olyanná válik, amilyenné adott körülmények között maguk teszik; az események objektív logikája és az emberek reagálási módjaiban levő szubjektív elem egyaránt nem ad mozgásteret az emberek földi életének meghaladására. Ebben Thomas Mann minden időszerűsége mellett mégis a Goethe-korszak követője volt és maradt. Hölderlin is így zárja *Az egyetlen* című költeményét, amely közvetlen témáját tekintve látszatra szintén meghaladja a földi életet:

Legyenek a lélek
költői is evilágiak.*

(Bernáth István fordítása)

Mindebből világosan látható, hogy a túlvilágiság és az evilágiság világnézeti összeütközésének kimenetele mondja ki a végső döntést a művészet (és tudomány) végérvényes és tökéletes felszabadulásáért folyó harcban. E kimenetel objektív feltételeit a társadalmi fejlődés többé-kevésbé spontánul alkotta meg. Az objektív valóság törvényeinek felkutatása, csak a végtelen megközelítésben megragadható, de immanensen zárt, túlvilági motívumot meg nem engedő összefüggésükbe való növekvő bepillantás elsődlegesen az emberek önfenntartási szükségleteiből nőtt ki. Végső soron a mindenkori gazdasági formációk terméke és a bennük lezajló osztályharcok eredménye, hogy mikor és mennyiben dolgozhatók fel az ilyen ismeretek zárt gondolati rendszerré, mikor és mennyiben ölt ez világnézeti jelleget, és miként hat az emberekre. Ezzel, mint láttuk, a szubjektív mozzanat dialektikus kölcsönhatásba lép az objektívval. Az evilági világkép objektív mozzanatainak sorában azonban egyiket megkülönböztetett, minőségileg kiemelt szerep illeti meg: azt a felfedezést, hogy az ember a saját munkájával (a munkája miatt szükségszerűvé vált beszéddel) önmagát alkotta meg, vagyis hogy saját erőiből, túlvilági hatalmak beavatkozása nélkül alakította át magát állatból emberré. Ez a felismerés, amelyet a felvilágosodás korának bizonyos nyelvelméletei már előkészítettek, s amelyet Hegel *A szellem fenomenológiá*jában bátran, de idealista absztrakciókkal vegyítve kimondott, őt megillető központi világnézeti helyét csak a marxizmusban kapta meg. E közbülső tag zárja össze dialektikus egységgé az evilági világkép objektív és szubjektív mozzanatait. A régi materializmus – még azután is, hogy a darwini fejlődéselmélet gazdagította és kiegészítette – csak passzívan foghatta fel a világ törvényszerű felépítésében rejlő immanenciát: az ember maradéktalanul a magánvaló törvényszerű összefüggések tárgyaként jelent ugyan meg, de létezése és tevékenysége is tisztán tárgyi jelleget öltött, amelyet csak önkényesen – egy szubjektivista és elvont etika révén – lehetett áttörni. Az az elmélet, hogy az ember a saját

* *Die Dichter müssen, auch*
Die geistigen, weltlich sein.

munkája révén maga alkotta meg önmagát, a marxizmus számára a társadalmi tevékenységnek, sőt a társadalom fejlődésének is az alapjává válik.[75] Csak ezen az alapon lehet egy termékeny, egymást kölcsönösen előremozdító viszonyt teremteni a következetesen evilági világnézet objektív és szubjektív alkotóelemei között. Csak ezáltal válik az ember, persze létezése törvényszerű determináltságának megszüntetése nélkül, az emberi élet egészének valódi szubjektumává. Hiszen a munka őt – hosszú ideig fölöttébb problematikus-potenciális módon – a természeti erők urává tette, de az eközben tudta vagy akarata nélkül megalkotott eszköz, nevezetesen a társadalom alávetette őt uralmának. Csak a megvalósított szocializmussal szűnik meg ez az alávetettség is, és ekkor nyílik meg az emberek számára egy külső és benső világukhoz való normálisan kiegyensúlyozott, egészséges szubjektum–objektum-viszony.

Csak ezzel jön létre a vallásosság valódi, kibékíthetetlen ellenereje. Mert, mint a történelem bizonyítja, egy mégoly tökéletes, de tisztán objektívnek megmaradó immanencia mindig értelmezhető egészen vagy félig vallásos módon. Schopenhauernak az a tréfásan okos mondása, hogy a panteizmus csupán udvarias ateizmus, a döntő tényállást helyesen fejezi ugyan ki, de ez szellemileg még nem semmisíti meg egy mégoly elmosódott, tartalmatlan vallásos szükséglet lehetőségeit. Csak két példával érzékeltetjük itt, hogy miként ütköznek még akkor is ki az ember benső életében a vallásos magatartásból származó érzésformák, amikor az átélő szubjektum egyáltalán nincs tudatában saját érzései eredetének. Először: ameddig magában az emberben a transzcendens világnézet maradványai élnek, az emberi képességek értékelési vonala mindig fölülről lefelé halad. Nem bizonyos, a nyelvből és a gondolkodásból kiiktathatatlan kifejezésekre gondolunk – hiszen egy lelki hierarchia felállításakor az ember múlhatatlanul a „magasabb rendű" szóval jelöli azt, amit pozitíve értékel és fordít-

75. Egészen rossz úton haladnak azok a kísérletek, amelyek a fiatal Marx-nak a *Gazdasági-filozófiai kéziratok*-ban adott megfogalmazásait ellentétbe akarják állítani *A tőke* nézeteivel és módszerével, és általában Marx és Engels későbbi műveivel. Nem megy itt végbe más, mint egy növekvő konkretizálás, a nézetek kiépítése, új jelenségcsoportokra való alkalmazása. Ez Marx halála után egészen napjainkig sem marad abba; elég, ha Gordon Childe-nek a fejtegetésekben gyakran felhasznált kutatásaira utalunk.

va –, hanem magára a genetikus és értékelő mozgásra. Az igaz, a jó és a szép ekkor a maga tőrölmetszett tisztaságában mindig mint egy transzcendens szférában otthonos elem jelenik meg, amelyből – esetleg sokszoros közvetítéssel – leereszkedhet ugyan a földi valóságba, de itt sohasem lehet olyan makulátlan, mint transzcendens születési helyén. Ne felejtsük el, milyen nehéz volt a tudományos filozófiát, a logikát, az etikát, az esztétikát stb. az ilyen elképzelésektől megszabadítani, és hogy ez a folyamat távolról sincs még lezárva. A nehézség ama szokás mély begyökerezettségében rejlik, hogy ezeket az elképzeléseket így rendezzék el, kezdve az eredetmítoszoktól, amelyekben az emberi nemzetségek az uralkodóktól lefelé isteni vagy félisteni származásból merítették méltóságukat, az élet legegyszerűbb jelenségeiig, amelyekben például a velünkszületettet rendszerint többre becsülik, mint amit az ember pusztán maga szerzett meg. Sőt az ilyen érzések pontos elemzésekor csaknem mindig megmutatkozik, hogy arra, amit az ember maga szerzett meg, maga alkotott, csaknem kivétel nélkül, ösztönösen a parvenüszerűség pejoratív címkéjét ragasztják. Sok embernél bizonyára itt vannak a lelki gyökerei annak, hogy erős érzelmi ellenállást tanúsít az ember állati származásával szemben, és büszke arra, hogy isten gyermeke, és az „alulról" való lassú felemelkedéssel ellentétben az isten „felülről" alkotta meg őt. De a vallásos szükséglet valódi belső legyőzésének mégis feltétele, hogy az ember szakítson ezzel az elképzelés-körrel; mert ameddig spontánul otthon érzi ebben magát, addig a valóság zárt, evilági immanenciája melletti tudományos érvek egy esetleg rejtett érzelmi ellenállásba ütköznek nála, míg az ellentétes nézet elfogadására, esetleg szintén rejtve, továbbra is titkos készséget érez.

Ez a komplexum közeli rokonságban van a másikkal. Sok vallás, és főként a keresztény, igen élesen ellenzi, hogy az ember a saját érdemeire, saját, önmaga által kialakított képességeire alapozza méltóságát. Számára mindez „felülről" jövő kegyelem, amelyre az embernek alázattal kell reagálnia. Saját képességei vagy érdemei büszke öntudatában lázongást, vétket látnak, olyasvalamit, ami a Sátántól ered. Itt új szemszögből láthatjuk azt a már gyakran érintett problémát, hogy a vallás benső vonzalmat tanúsít az ember partikularitása iránt. Tudjuk, hogy az ember összes módszere, amellyel úrrá akar lenni az objektív valóságon, rajta magán is szükségképpen változtatásokat hajt végre. A tudományos megismerés, az erkölcsi cselekvés, az esztétikai alkotás,

sőt befogadás is – mindegyik a maga módján – a puszta, közvetlen partikularitás sajátos legyőzését jelenti; mindezek az emberi aktivitások tehát, objektív eredményeiktől elválaszthatatlanul, a maguk sajátos módján megváltoztatják az őket végrehajtó szubjektumot. A sajátosság főként abban rejlik, hogy a szubjektum saját tevékenysége segítségével olyan szintet ér el, amely számára közvetlen partikularitásából elvileg hozzáférhetetlen volna, és hogy e minőségi változáskor mégsem szakít teljesen a saját partikularitásával, hanem csak annyira alakítja át, amennyire ez a mindenkor kitűzött cél szempontjából elengedhetetlenül szükséges. A fordulat bizonyos körülmények között nagyon jelentős lehet, de mindig a saját tevékenység tiszta terméke. A vallás az embernek ama lehetősége ellen fordul, hogy önmagát saját erőinek latbavetésével saját közvetlenül adott szintje fölé emelje. Az imént ecsetelt mozgást a vallás teremtményszerű felfuvalkodottságnak, „ragyogó bűnnek" látja. Az, hogy az emberek saját tevékenységükkel minőségileg magasabb szintre emelkednek, ellentmond a tulajdonképpeni vallásos magatartásnak, amely szükségképpen mindig a partikularitásban összpontosul, és csak isteni kegyelem által múlható felül ideiglenesen; a vallás, lényegét tekintve, a partikuláris szubjektumhoz folyamodik.

A szubjektivitás természetesen napról napra tömegesen alakul át ezen a módon. De hogy ez az átalakulás az evilág vagy a túlvilág világnézeti dilemmája szempontjából lényegessé válhasson, a tudatosság bizonyos fokát kell elérnie, amely a maga részéről elsősorban az objektív életfeltételektől, az emberi életvitel jellegétől és perspektíváitól függ. Nem csoda, hogy olyan korok szokták az evilág–túlvilág-problémát a legjobban kiélezni, amelyek a legszenvedélyesebben törekszenek az élet valódi alapjainak erőteljes megváltoztatására. A radikális és következetes evilágiság felé haladó mozgás a már kifejtett okokból a tudományos szocializmusban csúcsosodik ki. A marxizmus klasszikusaira, akiknek gondolkodásában évezredek vallásellenessége kulminál, jellemző, hogy a vallás jelenségét sohasem tisztán ideológiailag vizsgálták, mint annak idején a nagy felvilágosítók, mint kortársaik közül például Bakunyin, hanem mindig a társadalom fejlődésével, az emberek valódi életkörülményeivel, valódi életvitelével a legszorosabb összefüggésben. Ezért jelenik meg a vallás létezése és elhalása Marxnál össztársadalmi, világtörténelmi összefüggésben, mint ami a valóság egészéhez való emberi viszony egyik fontos mozzanata ama fejlődésmenet során, amely az osztálytársadal-

makból a szocializmusba vezet: „A való világ *vallási visszfénye* egyáltalán csak akkor tűnhetik el, ha majd a gyakorlati mindennapi élet viszonyai az emberek számára nap nap után egymásra és a természetre való átlátszóan ésszerű vonatkozásokat jelenítenek meg. A társadalmi életfolyamatnak, vagyis az anyagi termelési folyamatnak az alakja csak akkor veti le misztikus ködfátylát, amikor az majd, mint szabadon társult emberek terméke, ezek tudatos tervszerű ellenőrzése alatt áll. Ehhez azonban a társadalom egy bizonyos anyagi alapja szükséges, vagyis egy csomó olyan anyagi létfeltétel, amelyek a maguk részéről ismét hosszú és gyötrelmes fejlődéstörténet természetadta termékei."[76] Lenin nincs ellentétben e marxi meghatározással, amikor közvetlenül egészen másképpen közelíti meg ezt a problémát, mert a vallás az ő szemében is társadalmi jelenség, amelyet a társadalmi lét és ennek az emberi gondolatokban és érzésekben való szükségszerű visszfényei hoztak létre, amelyet csak egyetemes társadalmi szempontból lehet leküzdeni. Szerinte a mai vallásosság gyökerét meghatározó alapjelenség a kapitalista társadalomban leélt élet bizonytalansága, így hát a vallás elhalásának ugyanazt a perspektíváját villantja fel, mint Marx, és kizárólagosan és egyoldalúan propagandisztikus legyőzését ő is éppolyan kilátástalannak tartja, mint elődje.[77] Lenin ilyen megjegyzéseiből már kitűnik, hogy a jelenlegi helyzetben nem annyira a vallások valóságról szóló kijelentéseinek cáfolata a középponti probléma, mint az, hogy az emberek miként győzik le magukban vallásos szükségleteiket életük társadalmi alapjainak megváltozása, és ezáltal létrejövő, másirányú tevékenységeik, ezek lelki értékelése stb. következtében.

Ezekkel a motívumokkal szoros összefüggésben lép fel az a probléma, amelynek hatékonyságát itt már ismételten hangsúlyoztuk: az egyes emberek egyéni életének értelmes vagy értelmetlen jellegére gondolunk. Vitathatatlan, hogy az emberi életnek ez a mozzanata is szorosan összefügg azokkal, amelyeket Marx és Lenin kiemelt. Hiszen minden további magyarázat nélkül nyilvánvaló, hogy mind az élet hatalmainak áttekinthetetlensége, mind ama hatalmakkal szembeni védtelenség, amelyek az életet bizonytalanná teszik, nagyon erősen hatnak abban az irányban, hogy az ember értelmetlennek tartsa az életet. Az is könnyen belátható,

76. Marx, *A tőke*. I. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 90. l.

77. Lenin, *A munkáspárt és a vallás*. V. I. Lenin *Művei*. 15. köt. Szikra, 1955. 414. l.

hogy e probléma szempontjából szükségképpen döntő súllyal esik latba azoknak a tevékenységeknek az értelme vagy értelmetlensége, amelyeket az ember létezése fenntartása érdekében bontakoztat ki. Másrészt Marx rámutatott arra, hogy milyen fontos, különösképpen az ember felszabadulásának ama korszaka szempontjából, amelyet a szocializmus idéz elő, a nem ilyen tevékenységben elhasznált energia, a szabad idő értelmes kihasználása. A munkából indul ki: „Ezen a téren a szabadság csak azt jelentheti, hogy a társadalmasult ember, a társult termelők ésszerűen szabályozzák, közös ellenőrzésük alá vetik a természettel való anyagcseréjüket, ahelyett, hogy az mint vak hatalom uralkodna rajtuk; ezt az anyagcserét a legkisebb erő felhasználásával, az emberi természethez legméltóbb és ennek legmegfelelőbb feltételek mellett hajtják végre. De ez még mindig a szükségszerűség birodalma. Ezen túl kezdődik az emberi erőkifejtés, amely öncél, a szabadság igazi birodalma, amely azonban csak a szükségszerűség e birodalmán mint alapján virágozhat ki. Az alapfeltétel a munkanap megrövidítése."[78]

A kapitalizmus mint utolsó osztálytársadalom ebben a vonatkozásban is egyedülálló helyet foglal el. Engels már a múlt század nyolcvanas éveiben megjegyezte, hogy a kapitalista munkamegosztás embereket elnyomorító és eltorzító hatásai az uralkodó osztályok életében is kultúraellenes hatalomként működnek, hogy a szabad időnek a kapitalista termelés és munkamegosztás keretein belül a korábbi formációkhoz képest fölöttébb problematikus jellege van.[79] A proletariátus hosszú munkaideje és kevés szabad ideje ideiglenesen eltakarta e helyzet általános érvényét. Csak miután az osztályharc a dolgozók számára kiadósabb szabad időt biztosított, csak miután, mint itt kimutattuk, a kapitalizmus a fogyasztási cikkek gyártását és az úgynevezett szolgáltatásokat is áthatotta és átszervezte, vált általános társadalmi valósággá a szabad idő Engels által felismert semmissége és üressége. Elegendő, ha itt csak felsoroljuk még egyszer az irodalomban és publicisztikában amúgy is több mint részletesen leírt tüneteket. A nagy többséget a serdületlenektől az aggastyánokig ez az üres, lármás és céltalan buzgólkodás keríti hatalmába, és minden elemzés azt mutatja, hogy a szakmai munka értelmetlensége itt a munkától

78. Marx, *A tőke*. III. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1961. 786. l.

79. Engels, *Anti-Dühring*. Marx–Engels *Művei*. 20. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1963. 288. l.

való megszabadulás értelmetlenségévé fokozódik. Georg Kaiser már évtizedekkel ezelőtt – *Reggeltől éjfélig* című drámájában – helyesen tárta fel egy ilyen helyzet társadalmilag előidézett lelki alapját; a darabban szereplő pénztáros sikkasztással akar hivatalnoki élete értelmetlenségétől megmenekülni, hogy azután bűnösen szerzett szabad idejét mint egy hatnapos kerékpáros verseny nézője ugyanabban a szakadatlan sivárságban fecsérelje el. Az értelmetlenség tehát korlátlanul uralkodik a kapitalista társadalom emberének egész életén, és ez bizonyára egyike azoknak a fontos lelki forrásoknak, amelyekből a mai vallásos szükséglet specifikus erői táplálkoznak.

Ha ma a tüneteknek ezzel a rendszeresen összefüggő komplexumával szembe akarjuk állítani a dolgok szocializmuson belüli állását, akkor annyiban jön létre zavaros szituáció, hogy ez utóbbi jelenlegi képe a – mindenek ellenére valódi – kontrasztot közvetlenül nem az elméleti és világtörténelmi igazságnak megfelelően mutatja. Azokra az eltorzulásokra gondolunk, amelyeket a sztálini módszerek néhány évtizedes uralma a szocializmus megvalósulási formáiban előidézett. E kérdés tárgyalásakor kettős nehézség merül fel: először is itt, ahol egy – igaz, hogy nagyon fontos – részletproblémáról van szó, a felmerülő kérdések teljességét még csak nem is jelezhetjük, és a hiányos tárgyalás nagyon könnyen a problémaeltolódások, sőt problémaeltorzulások látszatát vonja maga után. Ezt a veszélyt meg kell itt kockáztatnunk. Másodszor: a sztálini hagyomány a mai marxizmusban csaknem mindenütt egy, a lényeget eltorzító megvilágításban jelenik meg, és az ilyen hatásokat kiváltó fénysugár egyaránt vetődik jobbról és balról a tárgyra. Egyrészt a marxista táboron belüli mai dogmatikusok és szektánsok Sztálint, ha hellyel-közzel kissé szégyenlősen is, egyszerűen a marxizmus klasszikusaival azonosítják. Eközben persze elkülönítik magukat egyes hibáktól, de többnyire elkeseredetten harcolnak az ellen a tény ellen, hogy Sztálin olyan nézetek rendszerét képviselte, amely gyakran eltér a klasszikusok igazi hagyományaitól. Ez az álláspont látszólag paradox módon nagyon közelről érintkezik módszertanilag a polgári reakcióéval: ez is teljesen azonosítani akarja Marxot, Engelst és Lenint Sztálinnal, hogy éppen azt, ami Sztálinnál tarthatatlannak és elvetendőnek bizonyult, a klasszikus marxista tanítás szükségszerű következményének foghassák fel. Másrészt a revizionisták sem tudják meghúzni a világos határt Sztálin és a marxizmus klasszikusai között. Bírálják Sztálin kijelentéseit, tet-

teit és módszereit, és mivel ezekből sok mindent elutasítanak, úgy vélik, hogy e kritikának a marxizmus–leninizmus ellen is irányulnia kell; ezzel természetesen elvesztik az elvi tájékozódás lehetőségét, és a különféle polgári elméletek befolyása alá kerülnek. A hamis kiindulási pontoknak és magatartás-módoknak ebben a vadonában nem könnyű az egyedül helyes utat félreérthetetlenül megmutatni: azt a tényt, hogy Sztálin jelentékeny és tehetséges marxista teoretikus és szocialista politikus volt, aki azonban különféle fontos kérdésekben hamisan vagy legalábbis túlzottan foglalt állást, és ezt az elméleti és gyakorlati magatartását önálló módszerré merevítette. Művének és személyiségének valóban termékeny, a pozitívumokat és negatívumokat igazságosan mérlegelő bírálata tehát csak a marxizmus–leninizmus álláspontjáról lehetséges.

E mű felépítése lehetetlenné tesz egy ilyen átfogó kritikai kifejtést. Csak azt tehetjük, hogy eddig kifejtett álláspontunkról különös problémánkhoz térünk vissza. Eközben mindenekelőtt pontosan meg kell különböztetni magán a fejlett szocializmuson belüli helyzetet, elvi és gyakorlatilag megvalósított természetét a szükségszerű, de konkrétan a történelmi körülmények által meghatározott szakaszoktól (amelyek gyakran mutatnak közvetlenül a mindenkori körülményekből és nem, vagy csak indirekt módon az elvekből következő meghatározásokat). Lenin a hadikommunizmust például sohasem tekintette a szocializmus felé vezető út elvileg szükséges állomásának, hanem pusztán intézkedések rendszerének, amelyeket olyan külső események kényszerítettek a proletariátus diktatúrájára, mint a régi értelmiség szabotázsa, a polgárháború, az intervenció stb. Ebből a szempontból kell mindenekelőtt a proletárdemokrácia problémáját megvizsgálni. Az a tény, hogy a szocializmust eleinte – méghozzá évtizedekig – csak egy elszigetelt államban lehetett megalapítani, hogy ez szakadatlanul ki volt téve a külföldi fegyveres intervencióknak és ezzel együtt a restauráció veszélyének, hogy továbbá ez az egyetlen szocialista ország gazdaságilag elmaradott volt stb., az első évtizedek fejlődésének szempontjából fontos következményekkel járt. Mindenekelőtt a termelés és főként a nehézipar ezáltal elkerülhetetlenné vált erőszakolt fejlesztésének olyan feladatokat és terheket kellett rónia az egész népességre, amelyeket a proletárdemokrácia megcsorbítása nélkül objektíve nem lehetett tartósan viselni és megvalósítani. Az így létrejövő harcokat, intézkedéseket stb. természetesen még csak vázlatosan sem rajzolhatjuk meg. Azt

azonban hangsúlyoznunk kell, hogy Lenin halála után Sztálin értette és értékelte egyedül helyesen a fentebb vázolt helyzetet, és ő volt egyedül kész és képes arra, hogy az egy országban uralomra jutó szocializmus tényéből a szükségszerű következtetéseket levonja. A történelemnek kell majd megállapítania, hogy mikor és mennyiben haladt túl antidemokratikus módszereivel az objektív körülmények által diktált mértéken. Szélsőséges példaként csak Hruscsovnak azt a megállapítását említjük meg, amely szerint a harmincas évek nagy perei nemcsak tárgyilag megokolatlan, igazságtalan ítéletekkel végződtek, hanem összességükben politikailag feleslegesek is voltak, mert már befolyástalan, tehetetlen ellenfeleket sújtottak. De mindehhez a bírálathoz, amely a korszak történelmileg megalapozott összkifejtésének a feladata volna, befejezésül még meg kell jegyezni, hogy ez a fejlődés a maga egészében mégis szocialista volt, a Szovjetunió kezdeti nehézségeinek legyőzéséhez vezetett. Gondoljunk csak arra, hogy az analfabetizmus eltűnt, ezzel szemben a Szovjetunióban széles körű és nagyfejlettségű szocialista értelmiség működik, és a termelőerők annyira kifejlődtek, hogy a Szovjetunió ma a világ második legerősebb ipari hatalma, de főként arra kell emlékeztetnünk, hogy a Szovjetunió hatalma és harcraszántsága szabadította meg a világot a Hitler-uralomtól.

Csak az ilyen nézetek összességének keretei között beszélhetünk igazságosan és értelmesen a sztálini korszaknak azokról a nyomós következményeiről, amelyek problémánknak, a művészet vallásos befolyások ellen folytatott végső szabadságharcának a szempontjából döntőek. Leninnel ellentétben, aki – mint mondottuk – a hadikommunizmus gyakran nyomasztó rendszabályait sohasem tartotta a szocializmushoz vezető elméletileg szükséges útnak, és még kevésbé látta bennük – mint akkoriban sokan – ennek megvalósulását, a sztálini módszer nem tett különbséget kényszerű taktikai húzások és a szocializmus igazi megközelítése között, amely már objektíve és szubjektíve életrehívja a szocializmust mint olyant. Tehát az, amit ma általában személyi kultusznak neveznek, sokkal terjedelmesebb és átfogóbb jelenség, mint általában vélik. A szektánsság specifikusan új formájáról van szó. Lenin joggal látta a szektánsok egyik fontos jellegzetességének, hogy mindent, amit szellemileg feldolgoztak, amit helyesnek tartanak, mint magától értetődő dolgot vetítik bele az objektív valóságba. Így például meg vannak győződve arról, hogy a tömegek ugyanazt tartják kívánatosnak vagy meghaladottnak, amit ők.

Ennek a szektánsságnak specifikus jelleget kölcsönöz, hogy egy nagy nép, sőt jelentős nemzetközi áramlatok abszolút ura. Ez elméletileg, sőt módszertanilag főként úgy nyilvánul meg, hogy minden filozófiai és történelmi objektivitást „objektivizmusnak" bélyegez, és ezt azután metafizikusan, egymást kizáró módon szembeállítja a pártossággal. Lenin persze az apologetikus objektivizmussal szembeállította a marxista pártosságot, ezt azonban még így fogta fel: a marxista materializmus „mélyebben és teljesebben érvényesíti objektivizmusát", mint a polgári, állítólagos objektivizmus.[80] A tudomány (és művészet) pártossága tehát Leninnél az objektivitás és a pártos állásfoglalás dialektikus magasfeszültségéből jön létre és fejlődik termékenyen mozgató ellentmondássá; Sztálinnál viszont az objektív valóság minden elfogulatlan tudományos (és művészi) vizsgálatának elítéléséből származik.

Sztálin elméleti és gyakorlati tevékenységében ennek megfelelően eltűnnek a perspektíva és a valóság, az elv és a gyakorlat, a célkitűzés, a feladat és a megvalósítás közti különbségek. Mivel a „személyi kultusz" sajátos, korlátlan hatalommá szerveződik, azt követeli, hogy összes megnyilatkozását ne csak a szocialista elmélet mindenkori tökéletes megvalósulásának, továbbfejlesztésének stb. ismerjék el, hanem egyúttal úgy tüntessék fel ezt, mint aminek már lelkesen eleget is tettek. A marxizmus elméletének, tudományának ilyen dekrétumok magyarázatára kell szorítkoznia, és a propaganda és az agitáció csupán a marxizmus ellenállhatatlan diadalmenetét hirdetheti. Sztálin természetesen mindeme tulajdonságai ellenére rendkívül okos ember volt, aki utólag jónéhányszor belátta néhány tervének irrealitását és olykor helyesen korrigálta is őket. De ez is az ő monopóliuma volt, és az ilyen fordulatok esetén a változást vagy teoretikusan ki kellett küszöbölni a világból, vagy pedig a kudarc bűnét mások nyakába kellett varrni. Ez érthetővé teszi, hogy ezek a körülmények a marxista tudomány továbbfejlődése elé, főként a társadalom elméletének, a gazdaságtannak és a filozófiának a területén rendkívüli nehézségeket és akadályokat gördítettek, és hogy az elmélet egyre kevésbé tudta az alap és a felépítmény új jelenségeit adekvát módon megragadni. Ezzel szemben a termelőerők ugyanakkor végbemenő rohamos fejlődése szükségszerűen azzal a kö-

80. Lenin, *A narodnyikság gazdasági tartalma*. V. I. Lenin, *Művei*. I. köt. Szikra, 1951. 424. l.

vetkezménnyel járt, hogy a természettudományok területén jelentős fellendülés következett be, különösképpen ott, ahol a kutatás többé-kevésbé közvetlen kapcsolatban állt a termelés technológiájával.

E szükségképpen nagyon általános megállapítások után térjünk vissza tulajdonképpeni problémánkhoz. Világos, hogy ebben a kérdésben is a történelemre vár a valóban konkrét elméleti számvetés és kritika feladata. De még ilyen kényszerűen nagyfokú általánosítás formájában is megállapítható: a szocializmusban végzett szakszerű munkának éppen az a mozzanata, amely a szocializmust szubjektív tekintetben a legnagyobb fölényre segíti a kapitalizmussal szemben, az az eleven tudat, hogy az emberek saját teljesítménye összefügg a tervezett közjóval, a társadalom, az emberiség továbbfejlődésével, az a tudat, hogy e munka a saját személyiség és sokoldalú és elmélyülő kibontakozása szempontjából is értelmes, ily módon szükségképpen veszendőbe megy vagy legalábbis nagymértékben legyengül.

E fejtegetések során ismételten indíttatva éreztük magunkat arra, hogy az e talajon létrejött irodalommal kapcsolatban állást foglaljunk; mint emlékezetes, bíráltuk például Sztálinnak azt az elméletét, amely szerint az író „a lélek mérnöke", és a szocialista irodalom átlagának illusztratív jellege ellen is szót emeltünk. A jelenlegi probléma szempontjából ki kell egészítenünk ezeket a megjegyzéseket. A sztálini elmélet és gyakorlat befolyására az irodalomnak a vallásos szükséglet ellen, az ember vallásos kötöttségektől való végső felszabadulása érdekében vívott harcában éppen leghatalmasabb fegyveréről, a katartikus hatásról kellett lemondania. Szintén e probléma szemszögéből így foglalható össze a katarzis lényege: a műalkotás-egyéniség a világ olyan képét tartja a befogadó elé, amelyet ez a sajátjának fogad el, de ugyanakkor egy csapásra tudatára ébred annak, hogy e világról kialakított elképzelései nem, vagy legalábbis még nem érték el ennek lényegét. A katarzisban tehát a mindennapos világkép, az emberekről, sorsukról, az őket mozgató indítékokról kialakult megszokott gondolatok és érzések rendülnek meg, de ez olyan megrendülés, amely egy jobban megértett világba, egy helyesebben és mélyebben megragadott evilági valóságba vezet vissza. Ezért érintkezik olyan szorosan a katarzis az emberi átalakulás és továbbfejlődés etikai kategóriáival, és ugyanezért áll egymást kizáró ellentétben az összes vallásos megvilágosodással, megtéréssel stb., amelyek kivétel nélkül nem a földi ember felszínét és lényegét állítják

egymással szembe, hanem teremtményszerű jellegét (valamennyi „ragyogó bűnével") és a túlvilágot, még ha ez, mint manapság, nem is más, mint a Semmi.

A katarzis tehát az ember lényegére irányul. Éppen ezért csak társadalmilag-történelmileg konkretizálva válhat hatékonnyá. A nagy irodalom mindig úgy érte el katartikus hatásait, hogy a költői tipikusság szintjére emelt emberek tipikus konfliktusaiban nyilvánvalóvá tette az emberi fejlődés egy korszakának központi ellentmondásait. Az emberek maguk csinálják a történelmüket, és öntudatuk számára akkor sajátíthatják el ezt a legbehatóbban, ha abba a helyzetbe kerülnek, hogy e történelmet mint az ilyen emberi erők és gyöngeségek, erények és bűnök harcát élhetik át. A katarzis evilágisága ezért egyetemes: a konkréttá és tipikussá vált egyes emberek sorsában a társadalom és a történelem lényege áttetszővé válik, és a történelmi kollíziók – a jó és a rossz dialektikájában – kinyilvánítják azokat az embertípusokat, amelyek a történelem menetét elősegítik vagy gátolják. Ezért a költők Homérosztól Gorkijig mindig a konkrét emberekből, a konkrét emberi viszonylatokból indultak ki. Ezek olvasóik számára a katartikus „Ismerd meg önmagadat"-ot eredményezték, és e mikrokozmikus tükörben, az évezredekig tartó makrokozmikus történelem számára érvényesen, megjelent annak a történelmi jelentőségteljességnek a képmása, amelyre a mindenkori jelen igényt tarthat. A „lélek mérnöke"-elmélet és gyakorlat szakított ezzel a hagyománnyal; számára az irodalom – ebből a szempontból következetesen – a mindenkori konkrét feladatok kivitelezésének hasznos eszköze volt. Ezért már nem a konkrét emberből indult ki „a maga ellentmondásával", hanem egy időszerű történelmi problémából, amely egy meghatározott pro és kontrát eredményezett, és az ábrázolandó embereket mint pozitív vagy negatív erőket montázsszerűen állították e keretek közé, és tulajdonságaikat az itt adódó gyakorlati feladatokhoz szabták.

Nem mindig volt ilyen a szocialista irodalom. Az igazi irodalom mindenütt zavarónak és jelentéktelennek bélyegezte, és félretolta az elvont pozitivitásnak és mellékes negatív vonásokkal történő szofisztikus kiegészítésének skolasztikus látszatproblémáját. Brecht így ír egyik szép emigrációs költeményében a mai emberről:

S eközben tudjuk:
Az aljasságra vicsorgó gyűlölet
is eltorzítja az arcvonásokat.

Az igazságtalanság miatt érzett haragtól
is bereked a hang. Ó, kik a nyájasság
számára akartuk előkészíteni a talajt,
még mi sem lehettünk nyájasak.*

Az ilyen felfogások annak a felismerésnek az alapján szakítanak a pozitív és a negatív mechanikus kontrasztjával, amely szerint a fejlődés minden egyes specifikus szakasza különös feladatokat tűz az emberek elé. E szakaszok bennük magukban – egyénileg különféleképpen, de mégis tipikus formákban – a legkülönfélébb erőket elevenítik fel. Bizonyos körülmények között, a történelmi helyzetek konkrét lényegének megfelelően az erényeket bűnökké, a bűnöket erényekké változtatják át, mivel az embereknek, hogy az adott viszonyok között helyesen cselekedhessenek, olyan tulajdonságokat kell kifejleszteniük magukban, amelyek magukbanvéve meghatározott módon deformálják őket, de történelmi feladataik végrehajtásához mégis múlhatatlanul szükségesek, és ezért – az erkölcsi cselekvés végső értelmében – erkölcsösek is. Másrészt el kell nyomniuk magukbanvéve értékes, de konkrét következményeikben káros tulajdonságokat. Csak ilyen dialektika segítségével képviselheti igazán a költőileg ábrázolt ember a maga korát, csak ezáltal idézhetnek elő az ilyen alakok a befogadókban termékeny katarzist, és nevelhetik ezáltal öntudatra őket, hogy koruk valódi polgáraivá váljanak. Így írt még a proletariátus hatalomra jutása előtt Gorkij és Andersen Nexö; ez a legjelentősebb szovjet íróknak, Solohovnak és Makarenkónak, a jelenkori szocializmus legjobb képviselőinek, mint Bertolt Brechtnek, Arnold Zweignek vagy Déry Tibornak az alkotói alapja. De ahol az alakokat pusztán a problémákból kiindulva szerkesztik meg, ott a hatás sohasem nyúlhat le a befogadók konkrét „tua res agitur"-jáig. Ezért állunk ma azzal a paradox helyzettel szemben, hogy a polgári irodalom uralkodó irányzata segít a vallásos szükséglet mai formáinak megszilárdításában, míg a szocialista irodalom, amely a tulajdonképpeni történelmileg predesz-

* *Dabei wissen wir doch:*
Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

tinált ellenerő volna, alkotásainak többségét tekintve egyszerűen nem veszi figyelembe a művészet szabadságharcának ezt a középponti problémáját.

Ebben rejlik az általunk kifejtett nehézség: hogy a szocializmusban, a szocialista kultúrában mutassuk fel azokat az erőket, amelyek e szabadságharcot diadalmasan végig tudják vinni. De ez a nehézség, úgy hisszük, mégis csak a közvetlen történelmi pillanat tartozéka, és ezért világtörténelmi szempontból csak átmeneti.

A sztálini módszer szükségszerű bírálata annál is kevésbé változtathatja meg lényegesen perspektívánkat, mivel Sztálin halála és főként az SZKP XX. kongresszusa óta egy alapokra irányuló reformmunka van folyamatban. Az azóta eltelt évtized világtörténelmileg valóban nem több, mint egy perc, és a korszak társadalmi-történelmi főkérdésében máris döntő fordulat állt be. Sztálin utolsó éveire az a legyőzhetetlen nehézség is rányomta bélyegét, hogy módszerét a történelem meghaladta már. Mert bárhogyan ítéljük is meg korábbi túlzásait, torzításait stb., eredetileg valódi tényekből indult ki, abból, hogy a szocializmust egyetlen visszamaradt országban kell felépíteni. A háború ezeket az alapokat minőségileg megváltoztatta a szocializmus javára. Sztálin azonban nem volt képes arra, hogy a megváltozott helyzetből levonja a helyes következtetést. A XX. kongresszus eredményeképpen csak egy főkérdést kell kiemelnünk: azt a megállapítást, hogy a világháború ebben az új helyzetben nem elkerülhetetlen többé, mert a szocializmus annyira megerősödött világméretekben, hogy ebben a kérdésben rá tudja akaratát kényszeríteni az imperializmusra, és véget tud vetni a világháborúknak. Ebben a néhány évben nemcsak világosan felismerték ezt a problémát, hanem döntő lépéseket is tettek megoldása érdekében. Napjaink kétségbeesésének és szorongásának legfontosabb bázisa az emberiség aktivitásának következtében, amelyet szocialista részének tudatossága irányít, eltűnőben van, időszerűen fenyegető jelenléte elhalványul. Ha ezt meggondoljuk, akkor szerintünk filozófiailag teljesen jogosan ragaszkodunk rendíthetetlenül perspektívánkhoz, nem törődve azzal, mennyi időre van szükség adekvát megvalósulásához, és milyen nagy kerülő utakat kell még esetleg tenni, amíg adekvát módon realizálódik.

E konkretizálások után visszatérhetünk vizsgálódásunk alapkérdéséhez. Az emberiség osztálytársadalmakban megtett haladása szét tudta rombolni a vallásoknak azt az igényét, hogy meg-

magyarázzák az objektív valóságot, leigázzák a művészetet, dekoratív allegóriává változtassák át ábrázoló, világot alkotó szimbolikáját, és az emberi erkölcsösséget túlvilági várakozásokra alapozzák. De arra e haladás már nem volt képes, hogy eltépje azt az utolsó köteléket, amely az embereket egy tartalmilag mégoly kiürített túlvilághoz, az elvonttá vált vallásos szükséglethez fűzi. Erre a szocialista társadalmi rend, és csakis ez lesz egyszer majd képes. Ezzel, mint minden területen, azokat a törekvéseket teljesíti majd be, amelyek a legmagasabbrendű szellemeket évezredeken át mozgatták, és amelyeket ezek a tudományban és a filozófiában, a művészetben és az etikában gyakran példaszerű magaslatokra emeltek. Goethe kora bizonyos értelemben a vallás elhalási folyamatában ennek az utolsó előtti szakasznak, az objektumra irányított vallásos egyetemesség szubjektumba zárt vallásos szükségletté való átváltoztatásának a nyitánya volt. Noha a tulajdonképpeni romantikusok gondolatilag és művészileg nagymértékben előkészítették a polgári világban ma teljes mértékben kibontakozott helyzetet, noha a klasszikus filozófia kísérletet tett arra, hogy a vallásos tartalom spekulatív elvonatkoztatásával, felhígításával és személytelenítésével a vallásos szükségletnek újból visszaszerezze objektív általános érvényét, maga Goethe mindig azon fáradozott, hogy a gondolkodásból, a költészetből és a cselekvésből minden transzcendens orientációt kigyomláljon, és e tevékenységeket egy következetes és mindent átfogó emberi evilágiság hatékony szerveivé alakítsa át. Tudta, hogy a vallásos szükséglet csak akkor halhat el, ha az emberek összes szellemi és lelki energiájukat, amely addig csak vallásos formákban élhette ki magát, egy értelmesen vezetett evilági élet értelmes alkotóelemévé tudják tenni. Így amikor a vallásról beszél, a vallásos szükségletre gondol, és így kell értelmeznünk azokat a sorait is, amelyekkel, úgy véljük, a legméltóbban fejezhetjük be fejtegetéseinket:

Kit művészet és tudomány
éltet, vallásos is egyben;
kit nem éltet, az legalább
vallásos hadd lehessen.*

* *Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion; / Wer jene beiden nicht besitzt, / Der habe Religion.*

TARTALOM

Néhány szó a rövidített kiadásról 9

Első fejezet

A visszatükröződés problémái a mindennapi életben: 15
A mindennapi gondolkodás általános jellegzetessége

Második fejezet

A visszatükröződés dezantropomorfizálása a tudományban 53
I. A dezantropomorfizáló tendenciák jelentősége és korlátai a klasszikus ókorban 53
II. A dezantropomorfizálás ellentmondásos fellendülése az újkorban 70

Harmadik fejezet

A művészet és a mindennapi élet szétválásának előzetes elvi kérdései 101

Negyedik fejezet

A mimézis problémái – I. Az esztétikai visszatükröződés létrejötte 137
I. A mimézis általános problémái 137
II. Mágia és mimézis 160
III. Az esztétikai kategóriák spontán létrejötte a mágikus mimézisből 188

Ötödik fejezet

A mimézis problémái – II. A művészet útja
a világszerűséghez 219
I. A paleolit korszak barlangfestményeinek
világnélkülisége 221
II. A művészet világszerűségének feltételei 239

Hatodik fejezet

A mimézis problémái – III. A szubjektum útja
az esztétikai visszatükröződésig 271
I. Az esztétikai szubjektivitás előzetes kérdései 271
II. A külsővéválás és a szubjektumba való
visszavétele 283
III. A partikuláris egyéntől az emberi nem öntudatáig 296

Hetedik fejezet

A mimézis problémái – IV. A műalkotások saját világa 337
I. Az esztétikai szféra (mű, műfaj, általánosságban
vett művészet) kontinuitása és diszkontinuitása 337
II. Az egynemű közeg, az egész ember
és az ember egésze 352
III. Az esztétikai szféra egynemű közege
és pluralizmusa 373

Nyolcadik fejezet

A mimézis problémái – V. A művészet defetisizáló
küldetése 397
I. Az ember természetes környezete (tér és idő) 400
II. A meghatározatlan tárgyiasság 416

Kilencedik fejezet

A mimézis problémái – VI. A katarzis mint az esztétika általános kategóriája 435

Tizedik fejezet

A műalkotás mint önmagáért létező 463

Tizenegyedik fejezet

Az esztétikai mimézis határkérdései 491
I. A zene 491
II. A kellemesség problémaköre 542

Tizenkettedik fejezet

A természeti szépség problémái 587
I. Az etika és az esztétika között 588
II. A természeti szépség mint az élet eleme 608

Tizenharmadik fejezet

A művészet szabadságharca 657
I. A szabadságharc alapkérdései és főszakaszai 657
II. Allegória és szimbólum 690
III. Mindennapi élet, partikuláris személy és vallásos szükséglet 718
IV. A felszabadulás alapja és perspektívája 741

Felelős kiadó a Magvető Könyvkiadó igazgatója . Felelős szerkesztő Rét Rózsa . Műszaki vezető Beck Péter Tipográfus B. Solti Marianne . Védőborító- és kötéstervező Sebestyén Lajos . Betűtípus Garamond . Kiadványszám 1300 . Megjelent 39,2 (A5) ív terjedelemben, 4900 példányban . MSZ 5601–59 és 5602–55 . MA 893 – 1 – 6971

69.2563-66-16-1 Alföldi Nyomda, Debrecen